books
N
6888
.E5
B8
1919

Genehmigt von der Zensurstelle der vierten Zone.

Heft 210.

STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

EINHARD ALS KÜNSTLER

FORSCHUNGEN ZUR KAROLINGISCHEN KUNSTGESCHICHTE UND ZUM LEBENSGANGE EINHARDS

VON

MAX BUCHNER

A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

Mit 2 Abbildungen.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ
1919.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

EINHARD ALS KÜNSTLER

FORSCHUNGEN ZUR KAROLINGISCHEN KUNSTGESCHICHTE UND ZUM LEBENSGANGE EINHARDS

VON

MAX BUCHNER

A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

Mit 2 Abbildungen.

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ

1919.

Sonderabdruck aus Band XL der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Jahrgang 1918.

Plastisches Selbstbildnis **Einhards** auf der alten Haupttüre von St. Denis.

Bildnis eines Insassen von St. Denis
(Abt Hilduin?) auf der Südpforte.

Berthold Riehl

zum Gedächtnis.

Vorwort.

Die fünf Studien, die ich hier der Öffentlichkeit unterbreite, sind als Seitenschößlinge anderer Forschungen, die mich seit einer Reihe von Jahren beschäftigen und in deren Mittelpunkt wichtige kirchenpolitische Probleme der Karolingerzeit stehen, erwachsen. Der Gegenstand führte ziemlich tief hinein in das Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte. Als Historiker glaubte ich freilich gegenüber der Beurteilung rein kunsthistorischer Fragen Zurückhaltung üben zu müssen. Dennoch soll dieses Büchlein nicht bloß für die Aufklärung der Lebensumstände des berühmten Biographen Karls des Großen, Einhards, sondern auch für die Kunstgeschichte, ja gerade für sie, einige Erträgnisse abwerfen. Der Geschichtsforscher wird sich hier gerne mit der Rolle bescheiden, der weiteren kunsthistorischen Erkenntnis neue Wege dadurch bahnen zu helfen, daß er unbekannte Beziehungen persönlicher und örtlicher Natur wie auch gedankliche Zusammenhänge aufdeckt; dadurch ferner, daß er einiges neue Quellenmaterial, das dem modernen Kunsthistoriker naturgemäß ferne gelegen hat und das nur durch „Zufall" oder durch ein gütiges Geschick seinem bisherigen Dornröschen-Dasein in vergilbten Folianten entrissen werden konnte, nutzbar zu machen vermag, wie mir solches durch die Verwertung der Notizen französischer Chronisten des 16. und 17. Jahrhunderts über die Erztüren der alten Basilika von St. Denis mit ihrem als Selbstbildnis Einhards nachweisbaren Porträt vorgönnt war.

Wenn mir bei dieser Arbeit die Studien zu statten kamen, die ich vor anderthalb Jahrzehnten unter Berthold Riehls Führung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte machen durfte, so ist mir's eine Herzenspflicht, dem Gedächtnis des allzufrüh Verblichenen in Dankbarkeit diese Blätter zu widmen.

Aber auch zahlreicher Lebenden gedenke ich beim Abschlusse dieser Forschungen dankbaren Herzens. Mit Freuden erinnere ich mich des Winter-Semesters 1914/15 und des Sommer-Halb-

jahres 1916, da ich meinen Seminar-Übungen einige der hier behandelten Fragen zu Grunde legte und seitens der Teilnehmer regem Interesse, das mir manche Förderung brachte, begegnete. Unvergeßlich werden mir die Stunden sein, da ich am Nachmittage des 14. September 1916 unter der sachkundigen und warmherzigen Führung Herrn Professors Joseph Buchkremer im altehrwürdigen Münster zu Aachen und damit an der Stätte verweilte, die zum guten Teil den Gegenstand der folgenden Untersuchungen bildet. Manche Anregung und guten Rat brachten Unterhaltungen mit Fachgenossen und Kollegen — ich nenne Herrn Geh. Oberregierungsrat Universitätsprofessor Dr. Franz Kampers in Breslau, die Herren Universitätsprofessoren Dr. Hugo Kehrer und Dr. Paul Lehmann sowie den Herrn Kollegen Dr. Karl Süßheim und Dr. Paul Frankl und Herrn Archivassessor Dr. Ignaz Hösl in München. Ganz besonders warmen Dank schulde ich meinem verehrten, lieben Freunde Universitätsprofessor Dr. Karl Alexander von Müller, Syndikus bei der Münchener Akademie der Wissenschaften, der auch bei dieser Publikation die Druckbogen mit mir zu lesen die Güte hatte. Vor allem aber hat mich der jüngst verblichene Vorsitzende des Aachener Geschichtsvereins, in dessen Zeitschrift[1] diese Studien zuerst gedruckt wurden, Herr Geheimer Studienrat Dr. Martin Scheins mit trefflichem Beistand und manchem wertvollen Ratschlag unterstützt; kurz vor dem Abschluß des Druckes hat ihn ein jäher Tod hinweggerafft. An seiner Stelle hatte Herr Studienrat Dr. C. Schué in Aachen die Liebenswürdigkeit, den Rest der Bogen einer Durchsicht zu unterziehen.

München, den 21. Oktober 1918.

Max Buchner.

---

[1]) Im folgenden gebrauche ich bei Zitierung der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins stets die Abkürzung **ZdAGV.**

Inhaltsübersicht.

I. Teil: Einhard und Beseleel — das Münster zu Aachen und das Nationalheiligtum des Alten Bundes. Zwei Parallelen. S. 1—45.

Die künstlerische Betätigung des alttestamentlichen Beseleel auf dem Gebiete der Kleinplastik, insbesondere des Erzgusses und die Domäne von Einhards Kunstübung gleichfalls im Kunstgewerbe, vor allem in der Herstellung von Metallarbeiten (S. 1—26): Einhards Bezeichnung als Beseleel (S. 1 ff.) — Anfertigung eines Reliquiars durch Einhard (S. 3) — Anfertigung einer *capsella* nach antiken Vorbildern und der Brief an „Vussin" (S. 3 ff.) — Einhards Beschäftigung mit den *operosae res* und den *libri* (S. 6) — Einhard als Oberleiter der *opera regalia in Aquisgrani palatio regio* und die Interpretation dieser Stelle (S. 6 ff.): War Einhard Baukünstler? (S. 7 ff.) — Die *opera* nach dem Sprachgebrauch der Gesta abbatum Fontanellensium (S. 12 f.) — Deutung der Worte im Sinne der in der Aachener Kaiserpfalz verrichteten Handwerke: Der Stand des Kunstgewerbes in der Karolingerzeit (S. 13 ff.) — Die Kunsthandwerker zu Aachen und Einhards Stellung zu ihnen nach Walahfried Strabo (S. 15 f.) — Die verschiedenen Zweige des in Aachen betriebenen Kunsthandwerkes unter besonderer Berücksichtigung der Metallbearbeitung und des Erzgusses (S. 16 ff.) — Ansegis und Einhard als Plastiker und Kunstgewerbler und ihre Stellung in Aachen (S. 20 ff.) — Einhards Stellung zum Bauwesen und zur Malerei (S. 25 f.) — Seine Vielseitigkeit (S. 26).

Das Aachener Münster als neuerstandene Stiftshütte bez. als neuer Tempel Salomos (S. 27—40): Das Haupt der Hofkapelle (Erzkaplan) als neuer Aaron der fränkischen Kirche gedacht und bezeichnet (S. 27 ff.) — Der Sitz der Hofkapelle (im persönlichen Sinne) und des Erzkaplans das Aachener Münster, der Sitz des alttestamentlichen Priestertums und seines Hauptes das jüdische Nationalheiligtum (S. 29 f.) — Gründe für die Vermutung, daß, wie der Erzkaplan als Vorstand des Aachener Münsters (als der Hofkapelle im sachlichen Sinne) nachweislich mit dem Haupte der alttestamentlichen Kultstätte verglichen wurde, so auch das Münster selber in Parallele gedacht ward zur Stiftshütte bez. zum Tempel des Alten Bundes (S. 30—40): Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente in der christlichen Kunst, besonders zur Karolingerzeit (S. 31 ff.) — Anfertigung von kirchlichen Kultgegenständen im Anschluß an das alttestamentliche Vorbild (S. 32 f.) — Interesse des früheren Mittelalters für die Stiftshütte und den Tempel Salomos (S. 33 f.) — Vergleich der Stiftshütte bez. des salomonischen Tempels mit dem Aachener Münster: Dreiteilung der alttestamentlichen Kultstätte wie auch des Aachener Münsters (S. 34 f.) —

Bewußte Angleichung der Maßverhältnisse (S. 35 ff.) — Vergleich von Einzelheiten: der Thron Salomos und der Stuhl Karls des Großen (S. 38 f.) — Verbindungsgang zwischen Palast und Heiligtum in Jerusalem wie in Aachen (S. 39) — Der *xystus* in Jerusalem und der in Aachen S. 39) — Quellenzeugnisse für den bewußten Anschluß des Aachener Münsters an das alttestamentliche Vorbild (S. 39 f.).

Wie Beseleel die Einrichtung der alttestamentlichen Stiftshütte, so besorgte Einhard die Ausstattung der „Stiftshütte" seiner Zeit, d. h. des Aachener Münsters: Einhard der Meister der Aachener Bronze-Gitter und -Türen und Begründung dieser Annahme (S. 40 ff.) — Verbindung des spätrömischen Stiles Oberitaliens mit fränkisch-germanischen Elementen in den Aachener Metallarbeiten und Erklärung hierfür aus Einhards Beziehungen zu Italien und besonders zu Pavia (S. 42 ff.).

Anhang I: Zum Brief Einhards an „Vussin" (Nr. 57). S. 45—47.

Anhang II: Zu den Briefen Einhards an G(erward, nicht Geboin), Nr. 14 und 18. S. 47—49.

Anhang III: Zur Maßeinheit beim Aachener Münsterbau. S. 49 f.

II. Teil: Die Felsenmoschee zu Jerusalem („Omarmoschee") — das Vorbild des Aachener Münsters? S. 49—57.

Hypothesen über das bauliche Vorbild des Aachener Münsters (S. 51) — Gründe für die Annahme, daß das Münster unter dem Einfluß der Felsenmoschee zu Jerusalem entstand (S 51 ff.) — Vergleich zwischen beiden Bauten (S. 52 ff.) — Die Wahl des Zentral- und Kuppelbaues beim Aachener Münster und der Zentral- und Kuppelbau der Felsenmoschee (S. 53 f.) — Die Auffassung der Felsenmoschee als Tempel Salomos und die Erklärung ihrer Wahl zum Vorbild des als Wiedererneuerung des alttestamentlichen Gotteshauses gedachten Aachener Münsters hieraus (S. 54 f.) — Der Einfluß des Orientes und die Beziehungen Karls d. Gr. zu Harun al Rasehid und zum Patriarchen von Jerusalem (S. 55 ff.) — Die glanzvolle Ausstattung der Felsenmoschee und ihre Nachahmung im Aachener Münster mit Rücksicht auf das Problem der Wiederherstellung desselben (S. 57).

III. Teil: Der Einfluß Aachens und seiner Pfalzkapelle auf die Folgezeit — Einhard und Wolfin, der Meister des Paliotto in Mailand. S. 58—75.

Die Bedeutung Aachens und der Schola Palatina für die Entwicklung des Kunstlebens: Nachweis von Beziehungen zwischen dem Aachener Hofe und einzelnen karolingischen Kunstdenkmälern: das Evangeliar von Abbéville (aus St. Riquier) vermutlich für den Kanzler Ludwigs d. Fr. und Abt von St. Riquier, den Syrer Elisachar, geschrieben (S. 58 ff.) — Elisachar und das Eindringen orientalischer (syrischer) Elemente in die karolingische Miniaturmalerei (S. 61 ff.) — Das Evangeliar von St. Medard in Soissons für den Abt dieses Klosters Hilduin, Erzkaplan Ludwigs d. Fr., angefertigt (S. 63 ff.) — Die Aachener Marienkirche und ihre Innenausstattung als Vorbild für spätere Bauten und Erklärung ihres großen Einflusses aus ihrem Charakter als neuerstandene „Stiftshütte" (S 65 f.) — Nachhaltige Wirkungen der Tätig-

keit Einhards (S. 66 ff.) — Einhard und Wolfin (Vulfin): mit dem letzteren, dem Meister des Paliotto, vermutlich der in der Sammlung der Briefe Einhards genannte „Vussin", ein um 825 zu Aachen studierender Kunstjünger und Schüler Einhards, identisch (S. 68—75) — Begründung dieser Hypothese: Möglichkeit der angenommenen Korruptele „Vussin" statt „Vulfin" vom paläographischen Gesichtspunkte aus (S. 71 f.) — Die Lebenszeit des Wolfin und jene „Vussins" (S. 72 f.) — Wolfin und „Vussin" Franken (S. 73) — Beide ihrem Beruf nach Künstler und zwar auch „Vussin" gleich dem als *phaber* bezeichneten Wolfin Metallplastiker (S. 73) — Beziehungen des Mailänder Erzbischofs Angilbert und des Klosters Sant' Ambrogio zu Kaiser Lothar und zu Aachen, der Wirkungsstätte „Vussins" und Erklärung der Herkunft Wolfins aus der Aachener Kunstgewerbeschule (S. 73 ff.).

IV. Teil: Ein vergessenes Kunstwerk Einhards mit dessen Selbstbildnis. (Ein Beitrag zur Geschichte der Metall- und Porträtplastik im frühen Mittelalter). S. 75—121.

Die Notizen bei Doublet, Mabillon und Félibien über die ehernen Türflügel der alten (karolingischen) Kirche von St. Denis und über die Porträts auf ihnen (S. 75 ff.) — Bildliche Überlieferung dieser Porträts durch zwei Kupferstiche bei Mabillon (S. 78 f) — Die Lebenszeit des als Meister der Türen bezeugten *Airardus Monachus* und die Entstehungszeit der Türflügel nach der Hypothese Mabillons (S. 80 f.) — Bedenken gegen diese Datierung (S. 82) — Die Kanonikertracht des abgebildeten Klerikers als Hinweis auf die Entstehung zwischen 814 und 829 (bez. 832): damals St. Denis als Kanonikerstift betrachtet, seine Insassen mit dem *canonicus habitus* bekleidet (S. 82 ff.) — Das hohe Alter der Türflügel nach dem Zeugnis Doublets, Mabillons und Félibiens (S. 87) — Der Charakter der Buchstaben der Inschriften (S. 87) — Zulässigkeit der Datierung der Türen in die Jahre 814—829 (832) vom kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt aus: andere Metallarbeiten aus dieser Zeit (S. 87 ff.) — Die Ausführung der Türen: die darauf dargestellten Porträts als Tief-Reliefs, der hölzerne Kern der Türen, die Anbringung von Widmungsversen und die Bezeichnung der abgebildeten Persönlichkeiten mit Namen gleichfalls in die erwähnte Zeit passend (S. 90 ff.) — Bericht über die Ausstattung von St. Denis mit Schmuckgegenständen zwischen 814 und 830 unter Abt Hilduin (S. 92 f.) — Die Identität des von Doublet als Meister der Türen genannten *Airardus Monachus* mit Einhard (S. 93—112) — Der Name AIRARDUS bei Doublet als eine Korruptele für AINHARDUS und die paläographische Erklärung dieses Lesefehlers Doublets durch die Ligatur von ∩ und H (R) (S. 94 ff.) — Positive Gründe für die Identität Einhards mit dem Meister der Türen von St. Denis: die Entstehungszeit des Kunstwerkes während der Lebenszeit Einhards (S. 96) — Einhard gleich dem Meister der Türen Metallplastiker (S. 97) — Einhard und Hilduin von St. Denis (S. 97 ff.) — Einhards Übertritt in den Ordensstand gegen Ende seines Lebens (nach 819, um 828) und die Bezeichnung des Künstlers als *monachus* (S. 99 ff.) — Die Entstehungszeit der Türen im dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts (S. 106) — Vergleich zwischen dem literarischen Porträt Einhards und dem plastischen Selbstbildnis des

Meisters der Erztüren (S. 107 ff.) — Einhards Interesse an der menschlichen Körpergestalt nach seinen Schriften (S. 110 f.) — Würdigung der Erztüren von St. Denis als eines der ältesten Denkmäler des mittelalterlichen Erzgusses und der Porträtplastik sowie besonders als Selbstporträt ihres Meisters Einhard (S. 112 f.) — Der Untergang dieses Werkes vermutlich in der französischen Revolution (S. 113 f.) — Einhards Einfluß auf die Entwickelung des Selbstbildnisses (S. 114 f.) — Einhard als Begründer der deutschen und französischen Kleinplastik und des Erzgusses im Mittelalter (S. 116 ff.) — Der geschichtliche Einhard und die Anekdote vom *praestantissimus . . . in aere magister* am Hofe Karls d. Gr. beim Mönch von St. Gallen (S. 117 f.) — Die Überlieferung des Selbstbildnisses Einhards auf dem Wege der bildlichen Tradition durch den Kupferstich bei Mabillon (S. 118) — Querschnitte aus Einhards Lebensgang (S. 118 ff.).

Anhang I: Zur Abfassungszeit der Miracula S. Dionysii. S. 121—123.

Anhang II: Zu Einhards Austritt aus dem Hofdienste und zur Abfassungszeit seiner Translatio SS. Marcellini et Petri. S. 123 f.

V. Teil: Einhard — Schöpfer der karolingischen Reiterstatuette im Museum Carnavalet? S. 124—135.

Die Statuette karolingischer Herkunft, höchstwahrscheinlich Karl d. Gr. darstellend, ist in der Lebenszeit Einhards und unter seiner Leitung in der Aachener Gußhütte gegosssen (S. 124 ff.) — Gründe für die Annahme, daß die Statuette von Einhard auch modelliert ist: Einhards Meisterschaft auf dem Gebiete gerade der Kleinplastik und Porträtkunst sowie seine Beziehung zum Hofe (S. 126) — Übereinstimmung zwischen dem Porträt des Reiters und dem literarischen Bildnis Karls in Einhards Vita Karoli (S. 126 f.) — Zwecks Herstellung der Porträtähnlichkeit beobachtet der Künstler der Statuette dieselben Merkmale (Körpergröße, Form des Kopfes, Haar, Augen, Gewandung mit Agraffe) wie Einhard bei der Herstellung seines Selbstbildnisses (S. 127) — Das Standbild des „Regisol" in Pavia als Vorbild der Statuette und Einhards Beziehungen zu Pavia (S. 128 ff.) — Die Statuette wohl für Drogo von Metz hergestellt (S. 180 ff.) — Drogo und Einhard (S. 182) — Der Verfasser der Vita Karoli auch Verfertiger der Statuette Karls d. Gr.? (S. 182) — Vergleich zwischen Einhards besonderer Befähigung und Entwicklung als Schriftsteller und als Künstler (S. 183 ff.).

VI. Teil: Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse. S. 135—141.

Ergebnisse hinsichtlich des Aachener Münsters, seines Charakters, seiner Entstehung und seines Einflusses (S. 135 ff.) — Ergebnisse hinsichtlich der Aachener Kunstgewerbeschule und -Werkstätten, ihrer Leiter, ihrer Bedeutung, namentlich auf dem Gebiet des Erzgusses und der Miniaturmalerei (S. 137 f.) — Ergebnisse hinsichtlich der Metzer Reiterstatuette und der alten Bronzetüren von St. Denis (S. 138 f.) — Ergebnisse für die Biographie Einhards, namentlich für seine Betätigung und Wirksamkeit als Künstler (S. 139 ff.).

Nachtrag S. 141 f.

Forschungen zur karolingischen Kunstgeschichte und zum Lebensgange Einhards.

Fünf Studien von Max Buchner.

I.

Einhard und Beseleel — das Münster zu Aachen und das Nationalheiligtum des Alten Bundes.

Zwei Parallelen.

Wir wissen auf Grund mehrerer Quellenzeugnisse, daß der Verfasser der Vita Karoli, Einhard, seinen Zeitgenossen als der Beseleel des karolingischen Hofes galt. Will man diesen bei karolingischen Gelehrten und Dichtern beliebten Vergleich[1] richtig verstehen und ihn für die Lebensbeschreibung Einhards nutzbar machen, so muß man sich vor allem über die Persönlichkeit des biblischen Beseleel selber und über seine Bedeutung Klarheit verschaffen; man muß sich vergegenwärtigen,

[1]) Brief Alkuins an Karl den Großen (vom J. 799): *Beselel, vester immo et noster familiaris adiutor.* MG. Epistolae IV (Ep. Karolini aevi II) 285. — Alcuini carmen ad Carolum regem v. 21 (MG. Poetae latini I 245). — Walahfridi Strabi carmen de imagine Tetrici v. 221 ff. („De Einharto magno"), in den MG. Poetae lat. II 377 (auch in den von J. von Schlosser gesammelten und erläuterten Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, NF. IV Wien 1892] S. 438 f):

Nec minor est magni reverentia patris habenda
Beseleel, fabre primum qui percipit omne
Artificum praecautus opus: sic denique summus
Ipse legens infirma deus, sic fortia temnit.
Magnorum quis enim maiora receperat umquam,
Quam radiare brevi nimium miramur homullo?

Vgl. dazu F. Kurze, Einhard (Beilage zum Jahresbericht des Berliner Luisengymnasiums, Berlin 1899) S. 11 f., 21 ff.; E. Bacha, Étude biographique sur Eginhard, Liège 1888, 27 f., 32; M. Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters I. Teil, München 1911, 639, 641; W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, 7. Auflage, 1904, S. 201.

daß der Beseleel der hl. Schrift nach dem Liber Exodus XXXI v. 2 ff jener vom Geiste Gottes mit Weisheit, mit Verstand und mit Kunstfertigkeit in mancherlei Arbeit begabte Mann war, der so manches auszudenken wußte, was man aus Gold und Silber und Erz, aus Marmor und Edelgestein sowie aus verschiedenartigem Holze herstellen konnte[1] — kurz ein in der Verfertigung von kunstgewerblichen Gegenständen, in der Herstellung von Metallarbeiten und von sonstigen Dingen der Kleinplastik gewandter Mann; eine Reihe von kunstvollen Geräten, welche Beseleel für die Ausstattung und Ausschmückung der Stiftshütte und für den Gottesdienst darin angefertigt hatte, wird uns in der Bibel[2] im einzelnen aufgezählt.

Wenn nun Einhard seinen Zeitgenossen ein neuer Beseleel zu sein dünkte, so mag man schon hieraus einen Schluß auf die Art seiner künstlerischen Betätigung ziehen: auch er war ein mit mancherlei Kunstfertigkeit begabter Mann; auch er verstand offenbar die Herstellung von Gegenständen des Kunstgewerbes, der Kleinplastik, insbesondere wohl auch die Anfertigung von metallurgischen Arbeiten. Diese naheliegende Folgerung ist nichts Neues; schon eine Reihe von frühern Forschern, die sich entweder mit dem Lebensgange Einhards oder mit der Kunst der Karolingerzeit befaßten, hat sie gezogen.[3] Ihre Richtigkeit wird durch eine

[1]) Exodus XXXI v. 2 ff: *Ecce, vocavi ex nomine Beseleel . . . et implevi eum spiritu Dei, sapientia et intelligentia, et scientia in omni opere, ad excogitandum quidquid fabrefieri potest ex auro et argento et aere, marmore et gemmis et diversitate lignorum.* Vgl. ebenda XXXV v. 30 ff.

[2]) Ebenda XXXVI ff.

[3]) Vgl. Friedrich Schneider, Über die Gründung Einhart's zu Seligenstadt, in den Ann. d. Vereins f. nass. Alterthumskunde XII (1873) 304; E. aus'm Weerth, Die Reiter-Statuette Karls des Großen aus dem Dome zu Metz, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande LXXVIII (1884) 156; P. Clemen, Die Porträtsdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 58 A. 7; Ph. Jaffé, Bibliotheca rerum Germanicarum IV, Berolini 1867, S. 490 A. 6 und 491 A. 6; A. Teulet, Oeuvres complètes d'Eginhard I (Paris 1840) S. IV; Bacha 27: „Si Eginhard reçut ce surnom (Béséléel), c'est, on s'en doute, qu'il était, comme Béséléel, adroit à travailler le bois et les métaux." Auch K. Faymonville, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung, München 1909, S. 8 und S. 56 betont, daß Einhards Beiname darauf hindeute, daß ihm die Geheimnisse des Bronze-

Mehrzahl von Quellen bestätigt, die uns neben Einhards Eigenschaft als Künstler überhaupt auch die Tatsache bezeugen, daß er namentlich auf dem Gebiete der Plastik, der Metallarbeiten und der plastischen Kleinkünste seine Fähigkeiten entfaltete.

Beachtenswert ist hier einmal eine Stelle, die sich in der von Einhard selbst verfaßten „Translatio et miracula sanctorum Marcellini et Petri“ [1] findet. Einhard spricht hier von einem Reliquienkästchen, das ihm wegen der Geringwertigkeit des Materials, aus dem es hergestellt war, gar sehr mißfallen habe; er habe daher gewünscht, es vollkommener zu gestalten *(emendare)*, und sich zu diesem Zwecke die Maße des Schreines geben lassen. Einhard beabsichtigte demnach, einen neuen Reliquienschrein herzustellen; er verstand also die Anfertigung von kostbaren Reliquienkästchen; vermutlich war das alte aus Holz oder Eisen, während das neue vielleicht aus Elfenbein oder aus einem Edelmetalle hergestellt werden sollte. [2]

Ich möchte gleich hier einen Brief heranziehen, der, wie mir scheint, gleichfalls für die Tätigkeit Einhards auf dem Gebiete der plastischen Kleinkunst, insbesondere der Elfenbeinplastik, spricht; er ist uns in der Briefsammlung Einhards

---

gusses nicht fremd waren; er verdanke seinen Künstlernamen den kunstreichen Gußarbeiten, die er herstellte. Ähnlich J. von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes (Berlin 1888) 26: Der Beiname Einhards lasse darauf schließen, daß er vorzugsweise in Metallarbeiten bewandert war. Ebenso G. Wolfram, Neue Untersuchungen über das Alter der Reiterstatuette Karls des Großen, im Jahr-Buch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde XIII (1891) 336. Vgl. auch R. A. Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und in den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart, in ZdAGV 30, S. 252 (Herr Professor Buchkremer in Aachen hat mich auf diese Untersuchung noch besonders hingewiesen).

[1]) Liber I cap. 10, in den MG. SS. XV 243: . . . *loculus, in quo idem* [der Reliquienschatz] *continebatur, propter vilitatem materiae, de qua conpactus erat, coepit mihi oppido displicere. Quem emendare cupiens, quadam die post completum vespertinum officium praecepi uni ex aedituis, ut mensuram loculi virga collectam mihi adferret.*

[2]) Vgl. Bacha 27, sowie M. Bondois, La translation des Saints Marcellin et Pierre [Bibliothèque de l'école des hautes études CLX, Paris 1907] S. 83 A. 1: „Décorateur, il [Einhard] ne cédait à personne le soin de fabriquer une chasse digne de contenir les restes des martyres.“

überliefert und trägt in der Neuausgabe dieser Briefe von K. Hampe die Nummer 57.[1] Der Brief ist gerichtet an einen jungen Mann namens „Vussin", den der Schreiber als *carissimus filius* bezeichnet und als *mi nate* anredet.[2] Der Absender des Briefes ist in den Zeilen nicht genannt. Gleichwohl wurde das Schriftstück seit Mabillon[3] als ein Schreiben Einhards betrachtet.[4] Der einzige Grund, den man für diese Annahme geltend machen kann, ist jedoch nur die Überlieferung unseres Briefes. Jene Briefsammlung Einhards enthält nun aber keineswegs ausschließlich Schreiben, die von Einhard verfaßt oder an ihn gerichtet sind; vielmehr haben auch Schriftstücke Aufnahme in die Sammlung gefunden, die von anderen Persönlichkeiten an Dritte geschrieben waren, die aber — unmittelbar oder mittelbar — durch ihren Empfänger oder auch durch ihren Absender in den Besitz Einhards hatten gelangen können.[5] Das gilt natürlich besonders auch von solchen Briefen, die Einhard selbst in irgend einer Weise betrafen, ohne daß sie aber an ihn gerichtet oder von ihm verfaßt wären. Ein derartiges Schriftstück ist, wie ich meine, der erwähnte Brief Nr. 57. In ihm wird ein *domnus E.* als Verfertiger einer *capsella,* eines Kästchens, genannt, das von ihm mit elfenbeinernen Säulen nach dem Vorbild der Werke der Alten hergestellt worden sei. An diesem Kästchen könne

[1]) MG. Epistolae V (Ep. Karol. aevi III) 137 f; bei von Schlosser, Schriftquellen 6 f.

[2]) Auf Grund dieser Anrede wollte J. Mabillon in den Annales ordinis S. Benedicti II (Lutetiae Parisiorum 1704) 426 Lib. 28 cap. 47 f. (ebenso Pertz in den SS. II 426) jenen „Vussin" als leiblichen Sohn Einhards ansehen; dagegen aber mit Recht schon J. L. Jdeler, Leben und Wandel Karls des Großen beschrieben von Einhard (Hamburg und Gotha 1839) 8 f.; Jaffé a. a. O. IV 493 A. 3; Bacha 67; Kurze 75; vgl. von Schlosser, Schriftquellen 7. — [3]) Annales II (1704) 426 f. Lib. 28 cap. 47 f.

[4]) So besonders von Bacha 66 f.; Kurze 21 A. 3, 75; Manitius 641; von Schlosser, Schriftquellen 6; mit einer gewissen Reserve („ut videtur") haben Jaffé (IV 477, namentlich S. 490 A. 6 und S. 493 A. 3), R. Dohme in seiner Studie über Einhard (bei Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit I, Leipzig 1877, S. 8 f.) und Hampe in den Epistolae V 137 (dagegen hat K. Hampe in seinem Aufsatz „Zur Lebensgeschichte Einhards", im NA. XXI, 1896, 630 diese einschränkenden Bemerkungen nicht gemacht) den Brief Einhard zugeschrieben.

[5]) So die Briefe Nr. 37 f.; s. Hampe in den Epistolae V S. 107; vgl. Bacha 66, 73; Kurze 32 f.

sich der Empfänger, so meint der Schreiber, die Mehrzahl von gewissen dunkeln Stellen und Ausdrücken bei Vitruv veranschaulichen lassen; diese Stellen hatte nämlich der Schreiber dem Empfänger gesandt, um ihn zu veranlassen, sich hierüber des näheren zu unterrichten.[1]

Wer ist nun jener *domnus E.?* Man hat früher an Eigil, den Abt von Fulda, gedacht.[2] Hampe[3] hat schwerwiegende Bedenken gegen diese Annahme erhoben, ohne freilich selbst eine Antwort auf die Frage nach der Persönlichkeit jenes *domnus E.* zu geben. Ich glaube, eine solche Antwort liegt außerordentlich nahe, sobald man sich nur erst vergegenwärtigt, daß wir, abgesehen von der Überlieferung des Briefes, auch nicht einen einzigen Grund zur Annahme haben, Einhard selbst sei der Absender dieses Schreibens. Einzig und allein die Art der Überlieferung beweist aber für die Autorschaft Einhards nichts, da ja, wie gesagt, die Briefsammlung keineswegs ausschließlich Briefe Einhards enthält; wohl aber gibt sie uns einen Hinweis darauf, daß Einhards Name vermutlich in dieser oder jener Weise mit dem Briefe in Zusammenhang zu bringen ist: sie legt den Gedanken nahe, es möchte niemand anders als Einhard selbst jener „Herr E." sein. Bei näherer Prüfung dieser Vermutung ergibt sich ihre Zulässigkeit schon durch die Beobachtung, daß auch in den andern Briefen unserer Sammlung der Name Einhards ersetzt wird durch den Buchstaben E. Die Betitelung dieses E. als *domnus* zeigt zudem, daß die betreffende Persönlichkeit immerhin in einer hohen sozialen Stellung gestanden haben wird,[4] was ja bei Einhard, dem angesehenen Hofmann, wirklich der Fall war. Und wenn uns nun in unserem Briefe dieser „Herr E." als Verfertiger eines Kästchens mit elfenbeinernen Säulen entgegentritt, das nach Art

---

[1]) Epistolae V S. 138 (von Schlosser, Schriftquellen 6): *Misi igitur tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvi, quae ad praesens occurrere poterant, ut eorum notitiam ibidem perquireres. Et credo, quod eorum maxima pars tibi demonstrari possit in capsella, quam domnus E. columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit.*

[2]) S. Jaffé a. a. O. IV 478 A. 3; von Schlosser a. a. O. 6.

[3]) Im NA. XXI 630 f.; ebenso Kurze 75 A. 5.

[4]) Bei der Behandlung dieses Briefes in meinen kritischen Übungen für Vorgerücktere im Sommer-Semester 1916 hat Herr P. Franz Pelster hierauf hingewiesen.

antiker Vorbilder hergestellt war und an dem man gewisse technische Ausdrücke bei Vitruv veranschaulicht sehen konnte,[1] so stimmt diese Tätigkeit aufs Haar mit dem überein, was wir Einhards eigenem Bericht in der „Translatio" hinsichtlich seiner Anfertigung von Reliquienkästchen kurz vorher entnommen haben.

Zu derselben Erkenntnis führt uns ein Gedicht Theodulfs, des Erzbischofs von Orleans: hier erscheint Einhard, entsprechend der Doppelstellung, die er am Hofe des Frankenkaisers einerseits als Lehrer an der Hofschule, als Dichter und Gelehrter,[2] insbesondere wohl als Hofbibliothekar,[3] auf der andern Seite als bildender Künstler einnahm, sowohl mit „Büchern" wie auch mit *operosae res* beschäftigt.[4] Unter diesen *operosae res* können keinesfalls Werke der Baukunst oder ähnliche Schöpfungen großen Stils verstanden werden; denn der Dichter läßt sie durch Einhard herbeitragen. Es handelt sich vielmehr gleichfalls um Gegenstände des Kunstgewerbes, vor allem wohl um Erzeugnisse der Metall- und Elfenbeinplastik, wie sie Einhards Hand verfertigen konnte[5] und wie er sie dann, voll Freude über das wohlgelungene Stück, seinem König „David" herbeibringen und darbieten mochte.

Von besonderem Interesse für die Stellung, die Einhard am karolingischen Hofe auf dem Gebiete der bildenden Kunst inne hatte, ist eine Bemerkung in den Gesta abbatum Fontanellensium;[6] sie wurde schon wiederholt von Kunsthistorikern wie von Biographen Einhards beachtet und besprochen. Hier heißt es nämlich von einem Zeitgenossen Einhards, Abt Ansegis von Fontanelle (St. Wandrille), er sei von Karl dem

[1]) Das fragliche Modell diente also nicht etwa unmittelbar praktischen Interessen, sondern stellte ein Schema, ein Schul-Beispiel dar; s. J. von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wiss. philos.-hist. Cl. CXXIII 1891) 32, 36.

[2]) S. Kurze a. a. O. 12 ff., 20 f., 31; Manitius a. a. O. 639, 641.

[3]) Darüber s. unten S. 16 A. 3.

[4]) Theodulfi carmen Nr. XXV (ad Carolum regem) v. 159, in den MG. Poetae latini I 487: *Et nunc ille* [Einhard] *libros, operosas nunc ferat et res.*

[5]) Vgl. Bacha a. a. O. 27: „Ces objets travaillés, susceptibles d'être portés, ... sont bien des ouvrages de petite serrurerie fabriqués de sa main."

[6]) cap. 17 rec. S. Loewenfeld (Schulausgabe, 1886) 50; bei von Schlosser, Schriftquellen 8.

Großen zum *exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio sub Einhardo abbate, viro undecunque doctissimo,* bestimmt worden; dieses Amt habe Ansegis glänzend versehen und bei allen Unternehmungen seine Klugheit bewiesen.[1] Hiernach hatte Abt Ansegis, in der Leitung der Abtei Fontanelle der Nachfolger Einhards, die Stellung eines Aufsehers unter Abt Einhard inne, dessen Vielseitigkeit hervorgehoben wird; der Kreis, in welchem Ansegis und auch Einhard ihre Tätigkeit entfalten sollten, bestand in den *opera regalia* in der Königspfalz zu Aachen.[2]

Was haben wir nun unter den *opera regalia* zu verstehen? Man hat auf diese Frage in verschiedener Weise geantwortet und demgemäß jene Stelle auch recht verschieden ausgelegt. Einige Forscher bezogen Einhards Oberaufsicht auf die Werkstätten der Kleinkunst und besonders der Metallarbeiten[3] und meinten, man müsse unter dem *exactor operum regalium* sich den Direktor eines Ateliers für Plastik und Malerei vorstellen.[4] Andere dagegen dachten sich unter jenen *opera regalia* „doch wohl hauptsächlich Bauwerke",[5] „constructions royales".[6] Dementsprechend nahm man denn an, daß Ansegis Werkmeister bei den königlichen Bauten in der Königspfalz zu Aachen gewesen sei und daß Einhard die oberste Aufsicht über diese Bauunternehmungen geführt habe, wobei ihn die einen geradezu als Architekten vom Fach angesehen wissen wollen,[7] während andere ihm mehr die Rolle eines Ministers für öffentliche Bauten mit mehr oder weniger Fachkenntnis zuteilen möchten.[8]

---

[1]) *Quod nobilissime administravit, atque in cunctis operibus suis prudenter se agebat.*

[2]) Die Worte *in Aquisgrani palatio regio* könnte man freilich auch auf *exactor* beziehen; näher liegt es aber doch wohl, sie mit *opera regalia* zu verbinden.

[3]) So aus'm Weerth, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande LXXVIII (1884) 155 f.

[4]) So Dohme, Einhard, in Kunst und Künstler I 10; dagegen Kurze 22.

[5]) Kurze 22; ebenso A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands II 3. u. 4. Aufl. (Leipzig 1912) 185. — [6]) Bacha 32.

[7]) Besonders Bacha 28—52; Kurze 21 f.; Hampe im NA. XXI 613 A. 5; in diesem Sinne auch Dohme 10 f., obgleich er die fraglichen Worte der „Gesta" nicht auf die Stellung Einhards als Bauleiter beziehen zu müssen meint; vgl. Manitius 639.

[8]) So Teulet, Oeuvres complètes d'Éginhard I S. V.; G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung II (Leipzig 1903) 117; im

Was nun zunächst die Eigenschaft Einhards als Baukünstler angeht, so haben wir, von der eben angeführten Stelle in den „Gesta“ zunächst abgesehen, kein einziges stichhaltiges Zeugnis, das die Tätigkeit Einhards auf diesem Gebiete verbürgen würde. Seine Bezeichnung als Beseleel wenigstens kann nicht als Beleg hierfür angeführt werden, wie solches allerdings früher versucht wurde; denn schon Jaffé und Fr. Schneider [1]

---

selben Sinne Jaffé, Bibliotheca IV 490 A. 6; Fr. Schneider in den Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde XII (1673) 303; im Anschluß daran P. Clemen, Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim, in der Westdeutschen Zeitschrift IX (1890) 137; Dohme 7, der Einhard als „Generalintendant der kaiserlichen Schlösser . . ., zu dessen Ressort auch die oberste Leitung der Bauten gehörte“, betrachtet; Kurze 22, der Einhards Stellung zwar auch als der eines Ministers der öffentlichen Arbeiten entsprechend kennzeichnet, doch dabei die Einschränkung macht, „daß ein Intendant der Bauten zu jener Zeit nicht ohne gründliche Fachkenntnisse zu denken ist“. Ähnlich von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte 31, der den Einfluß Einhards auf die administrative Leitung der Bauten wie auch auf die technische Seite davon betont. P. St. Beißel, Die Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen und ihre Mosaiken, in den Stimmen aus Maria-Laach LX (1901) 138 vertritt die Meinung, daß der beim Bau des Aachener Münsters genannte Odo von Metz die Besorgung der technischen Arbeiten versah und überwachte, also leitender Architekt war, während Einhard als Vertreter des kaiserlichen Bauherrn und als Rendant fungiert habe; in diesem Sinne jüngst auch K. Faymonville, Das Münster zu Aachen (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. X: Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, Düsseldorf 1916; künftig zitiert: „Faymonville, Münster“ zum Unterschied von „Faymonville, Dom“ = Faymonville, Der Dom zu Aachen) 28, sowie P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Düsseldorf 1916) 11 f.: in Einhards Händen habe die Leitung der gesamten Bautätigkeit gelegen; er habe zuletzt am Hofe Karls die Rolle eines „ministre des beaux-arts“ innegehabt.

[1]) Jaffé IV 490 A. 6; Fr. Schneider in den Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde XII (1873) 304. — Wenn Bacha 28 gegenüber Jaffé bemerkt, daß der Beseleel der Bibel „ne travaillait pas seulement les métaux précieux, mais aussi le marbre et le bois“, und meint, „son nom a pu se donner aussi bien à un architecte qu'à un artiste“, so ist hierbei doch nicht zu vergessen, daß auch die in Marmor und Holz gearbeiteten Werke Beselecls keineswegs der Architektur angehören mußten, daß uns die Bibel vielmehr von Holzarbeiten Bescleels, die der Kleinplastik angehörten, erzählt, wie z. B. von der aus Akazienholz gefertigten Bundeslade, von dem aus Holz gezimmerten Tisch, von dem Räucheraltar und dem Brandopferaltar,

haben darauf hingewiesen, daß der Beseleel der Bibel kein Architekt, sondern ein Meister der Kleinkünste war; anderseits muß natürlich zugegeben werden, daß aus dem Künstlernamen Einhards nicht der Schluß gezogen werden kann, er sei kein Architekt gewesen.[1] Wenn nun Einhard in seiner Vita Karoli Magni[2] wiederholt auf die Bauten des großen Kaisers zu sprechen kommt und die Errichtung der Marienkirche zu Aachen, der Rheinbrücke bei Mainz und der großen Pfalzen zu Ingelheim und Nymwegen erwähnt sowie überhaupt eingehend bei der Bautätigkeit seines Helden verweilt, so wird man hierin allerdings den Ausfluß seines besonderen Interesses an dem Bauwesen und der Kunstpflege überhaupt erblicken dürfen[3] — auf seine eigene praktische Tätigkeit als ausübender Baukünstler aber läßt dies doch wohl noch nicht schließen.[4] Auf keinen Fall haben wir irgend einen Anhalt für die Annahme, daß Einhard die Bauten, von denen er hier erzählt, auch selbst ausgeführt habe.[5] Freilich soll damit nicht geleugnet werden,

beide gleichfalls aus Akazienholz. Ebenso werden die in Marmor ausgeführten Werke Beseleels gleichfalls nicht als Werke der Baukunst, sondern vielmehr als Gegenstände des Kunstgewerbes anzusehen sein; es wird sich hierbei um den Belag des Fußbodens des Heiligtums gehandelt haben (vgl. 2 Paral. III v. 6).

[1]) S. Bacha a. a. O. 28; Kurze a. a. O. 21 f.

[2]) Rec. G. Waitz, cur. O. Holder-Egger (ed. sexta 1911) cap. 17, 26, 32 S. 20, 31, 36. — [3]) Vgl. Bacha 30 f.

[4]) Ebensowenig kann man aus den bei Hrabanus Maurus erwähnten *multa satis opera*, die Karl d. Gr. durch Einhard habe herstellen lassen, sowie aus dem *fabre . . . omne artificium . . . opus*, das Einhard nach Walahfried Strabo sich besah, seine Tätigkeit als Architekt folgern — solches nimmt Bacha 32 an —, da diese Werke mindestens ebenso gut Schöpfungen der Kleinkunst wie monumentale Bauwerke sein können (über beide Stellen s. unten S. 16 und 24).

[5]) Vgl. Kurze 23: „In wie weit Einhard freilich an den einzelnen großen Bauwerken jener Zeit, der Rheinbrücke bei Mainz, den Pfalzen zu Ingelheim und Aachen u. a., persönlich sich beteiligt hat, darüber lassen sich nur ungewisse Vermutungen anstellen." Keinesfalls kann Einhard als Erbauer des Aachener Marienmünsters betrachtet werden; schon allein chronologische Gründe verbieten das. Als Baumeister dieser Kirche ist vielmehr jener Odo anzusehen, der in Metz sein Grab fand und der im Gegensatz zu Einhard als gelernter Architekt zu betrachten sein wird; s. Faymonville, Dom 7 f.; ders., Münster 59; von Schlosser, Beiträge 33; A. Haupt, Die Pfalzkapelle Kaiser Karls des Großen zu Aachen (Monumenta Germaniae architectonica II, Leipzig 1913) 30; Clemen, Monumentalmalerei 11.

daß er mehr als einmal mit Bauunternehmungen in dieser oder jener Weise zu tun hatte: sei es nun, daß er selbst als Bauherr auftrat, wie solches bei der Errichtung der in ihren Resten bis zum heutigen Tage erhaltenen Kirche zu Steinbach bei Michelstadt im Odenwalde[1], sowie bei dem Bau der Kirchen zu Seligenstadt — eine davon ist, wenn schon mannigfach umgebaut, bis zu einem gewissen Grade in der heutigen Pfarrkirche daselbst auf uns gekommen[2] — der Fall war,[3] sei es, daß er bei öffentlichen und privaten Bauten als Rendant oder sonstwie beteiligt war, indem er sich etwa um die Beschaffung

---

[1]) Vgl. G. Schäfer, Die Einhard-Basilika bei Michelstadt im Odenwalde, in der von C. von Lützow herausgeg. Zeitschr. f. bild. Kunst IX (1874) 129 ff.; Draudt, Das Kloster Michelstadt, Steinbach im Odenwald, im Arch. f. hess. Gesch. u. Alterthumskunde XIII (1874) 385 ff.; F. Schneider, Die karolingische Basilika zu Steinbach-Michelstadt im Odenwalde, in den Ann. d. V. f. nass. Alterthumskunde XIII (1874) 99 ff.

[2]) Vgl. Hampe im NA. XXI 613 ff.; Kurze 71 f.

[3]) Auf den in Steinbach-Michelstadt errichteten Bau bezieht sich die Stelle in der Translatio I cap. 8 (SS. XV 243): *basilicam noviter a me constructam, sed nondum dedicatam.* Vgl. Bacha 57; Kurze 40. — Von der einen Kirche, die Einhard in Seligenstadt errichtete, spricht er in der Translatio III cap. 7 (SS. XV 250) als von der *nova basilica, in qua martyres tunc requiescebant,* im Gegensatz zu der *ecclesia vetus.* Dagegen beziehen sich auf die zweite, die Abtei- und heutige Pfarrkirche, mehrere Briefe Einhards, nämlich Nr. 33 und 36 (bez. auch 35), in den Epistolae V 126 ff.; Nr. 36 handelt von einer Abmachung über den Einkauf von Blei zum Zweck der Bedachung; vgl. die überzeugenden Ausführungen von Hampe im NA. XXI 613—518; Kurze 71 f., 77. — Wenn Einhard in dem erwähnten Briefe von der Abteikirche sagt, *quam ego nunc licet cum magna difficultate construere molior,* so darf man aus diesen Worten allerdings nicht den Schluß ziehen, daß Einhard von der Baukunst nicht viel verstand, also kein Architekt war, da ja mit den großen Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, ganz andere Dinge gemeint sein können; s. Bacha 29; Kurze 21 A. 3. Auf der andern Seite beweist aber dieser Brief oder vielmehr der von Einhard in Seligenstadt und in Steinbach-Michelstadt unternommene Kirchenbau ebensowenig, daß er selbst diese Bauten technisch ausgeführt habe, also selbständiger Baukünstler gewesen sei (s. Jaffé IV 490 A. 6; Schneider in den Ann. d. Ver. für nass. Alterthumskunde XII, 1873, 304 f.); vgl. Clemen, in der Westd. Zeitschr. IX (1890) 137: Einhards Stellung zu den Bauten im Odenwalde war „nicht die des Architekten, sondern die des Bauherrn und Patrones".

von Baumaterial, von Blei und Ziegeln kümmern mußte,[1] sei es endlich, daß er sich auch theoretisch mit der Baukunst und ihrem klassischen Vertreter Vitruv befaßte[2]. All das beweist jedoch nicht, daß die Architektur die Domäne gewesen sei, auf welcher sich die künstlerische Begabung Einhards entfaltete.[3]

Kann nun aber nicht eben jene Stelle der „Gesta abbatum Fontanellensium" allein schon „als positives Zeugnis für seine selbständige Tätigkeit auf dem Gebiete der Baukunst"[4] gelten? Ich glaube kaum! Denn selbst wenn wir, was zunächst dahingestellt bleiben mag, die *opera regalia* ausschließlich als Bauwerke auffassen wollten, werden wir in ihrem obersten Leiter und Beaufsichtiger keinen praktisch tätigen Baukünstler sehen müssen; ja wir werden in ihm einen solchen kaum sehen dürfen, wenn uns ein anderweitiger Beleg für die praktische Ausübung der Baukunst durch Einhard fehlt. Wir würden dann in dem obersten Leiter eher einen Bau-Intendanten, einen Bauten-Minister als einen Baukünstler vom Fach zu sehen

---

[1]) In Brief Nr. 59 (Ep. V 139; bei von Sehlosser, Schriftquellen 7) bestellt Einhard Ziegel genau nach den alten römischen Maßen; vgl. Hampe im NA. XXI 618 A. 2. — In dem Brief eines ungenannten Schreibers an einen gleichfalls nicht genannten Empfänger, der in der sog. „Formularsammlung von St. Denis" überliefert ist (in den MG. Formulae 504 f), wird der letztere ersucht, *de plumbo et materiamine* zu bestimmen, wie es in die Gegend der Seinemündung, wo man es zu einem Kirchenbau benötigte, gebracht werden könnte. Bei diesem Kirchenbau handelte es sich um die Erweiterung der Peterskirche von Fontanelle (S. Wandrille), welche Abt Ansegis von Fontanelle vornahm (s. darüber den Bericht der „Gesta abb. Font." cap. 17 S. 55). Eben dieser Abt Ansegis hat die fraglichen Zeilen geschrieben, und zwar an Einhard. Dessen zu Michelstadt gehörige Besitzung Steinbach wird in dem Briefe als *locellus vester in loco, qui dicitur ill.* erwähnt, wie auch Einhards Gut in Obermühlheim (Seligenstadt) als eine von jenem *locellus* aus zu Schiff (auf der Mömling und auf dem Maine) erreichbare *villa* vorkommt. Ich suchte den Nachweis für die Richtigkeit dieser Feststellung des Absenders und des Empfängers in einer im nächsten Heft der Histor. Vierteljahrschr. erscheinenden Abhandlung „Zur Korrespondenz Einhards und Ansegis' von Fontanelle" zu erbringen.

[2]) S. dazu unten im Exkurs I „Zum Briefe an Vussin (Nr. 57)" den zweiten Absatz.

[3]) Vgl. die treffenden Bemerkungen Fr. Schneiders in den Ann. d. Ver. f. nass. Alterthumsk. XII 304 f.

[4]) So Kurze 22; in ähnlichem Sinne Bacha 31 f.

haben, wobei gewiß zugegeben werden mag, daß diesem Bau-Intendanten theoretische Kenntnisse in der Architektur nicht ganz fehlen konnten.[1]

Nun ist es zudem keineswegs ausgemacht, daß unter den „opera regalia" wirklich „königliche Bauten" verstanden werden müßten, daß also jene Forscher Unrecht hätten, welche darunter lieber Kunstwerkstätten begreifen wollten. Freilich wurde bisher weder für die eine noch für die andere Deutung eine tiefere Begründung vorgebracht. Es darf daher hier der Frage näher nachgegangen werden.

Was zunächst den Sprachgebrauch der „Gesta" hinsichtlich des Wortes *opera* betrifft, so kommt dieses neben seiner sehr allgemeinen Bedeutung als Werk, Tat, Unternehmung[2] auch in dem besonderen Sinne von „Bauwerk" vor,[3] sodaß sprachlich die Deutung der *opera regalia* als „königliche Bauwerke" recht wohl möglich wäre. Daneben aber erscheint es in dem gleichfalls besonderen Sinne von „Arbeit, Handarbeit, Kunstarbeit": von kirchlichen Kunstgegenständen heißt es öfter, daß sie *opere mirabili* oder *operis mirandi* oder *operis mirifici* oder *opere optimo* verfertigt gewesen seien;[4] ebenso wird mehrere Male von einem *anaglificum opus,* von einer Ziselier-Arbeit gesprochen, in der dieser oder jener kirchliche Kultgegenstand

---

[1]) Vgl. die richtige Beurteilung bei von Schlosser, Beiträge 31 und bei Beißel in den Stimmen aus Maria-Laach LX (1901) 138; vgl. oben S. 7 f. A. 8.

[2]) So cap. 1 S. 11 *virtutum opera;* ebenda *hoc opus* im Hinblick auf die Abfassung der „Gesta" selbst; cap. 1 S. 14 *hoc opus* von der Klostergründung Wandregisils; cap. 4 S. 22 *bona opera;* ähnlich cap. 8 S. 28; cap. 17 S. 49, S. 57.

[3]) So cap. 17 S. 55 wo die *maior domus* als *opus* bezeichnet wird; ebenso wird dort der Turm der Peterskirche *hoc opus* genannt. In den Worten, die sich an die oben zu erörternde Stelle von den *opera regalia* anschließen und dabei von Ansegis sagen, er habe sein Amt als *exactor* sehr gut ausgefüllt und *in cunctis operibus suis* seine Sache trefflich gemacht, werden die *opera* nicht als Bauten, sondern als Geschäfte, Unternehmungen aufzufassen sein; dagegen kommt *opus* im Sinne von Bauwerk wieder in cap. 14 S. 41 vor.

[4]) So cap. 17 S. 52 von einem *offertorium aureum cum patena sua aurea opere mirabili; aquamanile et urceum argenteum mirabili opere; hanappum argenteum opere optimo factum; offertorium argenteum . . . calicis habens effigiem mirifici operis.*

ausgeführt war.[1] In diesem Sinne, im Sinn also von kunstgewerblichen Arbeiten, sind, wie ich meine, auch die *opera* zu deuten, bei denen Ansegis Aufseher war, also die für den fränkischen Herrscher in der Aachener Pfalz verrichteten Arbeiten und Dienste, die Handwerke, die daselbst betrieben wurden.[2]

Um die hier gegebene Deutung zu begründen, muß man sich nur den Stand des Kunstgewerbes in der Karolingerzeit vergegenwärtigen. Die gewerbliche Technik des früheren Mittelalters nahm ihren Ausgang von den Sitzen der großen Grundherren, der geistlichen sowohl wie der weltlichen, da hier ein ausgedehnteres Personal von Handwerkern nötig war.[3] Freilich darf die Anzahl der Orte, die mit größeren gewerblichen Verbänden ausgestattet waren, nach den Ergebnissen der neueren Forschung[4] nicht überschätzt werden. Die Bestimmung des Capitulare de villis, wonach jeder *iudex* in seinem *ministerium* die verschiedensten Arten von tüchtigen *artifices*, d. h. von Handwerkern, haben sollte,[5] blieb gewiß mehr ein Ideal-Programm, das nur in den seltensten Fällen durchgeführt wurde.[6] Wenn aber irgendwo, dann mußten auf den bedeutendsten Königspfalzen und hier wieder ganz besonders in Aachen, wo ja seit der zweiten Hälfte der Regierung Karls des Großen

---

[1]) Ebenda: *calices argenteos tres deauratos anaglifico opere patratos; alterum [calicem] argenteum anaglifico opere factum operis mirandi.*

[2]) Vgl. Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis. Ed. nova a L. Favre V 224 f., 248 und VI 45 f. über *manuopera* und *operae* im Sinne von *servitia manualia.*

[3]) Vgl. zum folgenden statt anderer K. Th. von Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte bis zum Schluß der Karolingerperiode I 2. Aufl. (Leipzig 1909) 571; A. Dopsch, Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit vornehmlich in Deutschland, II. Teil (Weimar 1913) 133 ff.

[4]) S. G. Below, Die Entstehung des Handwerks in Deutschland, in der Zeitschr. f. Sozial- u. Wirtschaftsgesch. V (1897) 129; F. Keutgen, Ämter u. Zünfte (Jena 1903) 13 ff.; Dopsch II 156 ff.

[5]) Die Landgüterordnung Kaiser Karls des Großen (Capitulare de villis vel curtis imperii), herausgeg. von K. Gareis, Berlin 1895, cap. 45 S. 49; vgl. Keutgen 11 und C. Gareis, Bemerkungen zu Kaiser Karl's des Großen Capitulare de villis, in den Germanist. Abhandl. zum LXX. Geburtstag Konrad von Maurers (Göttingen 1893) S. 246 f.

[6]) S. Keutgen 13 ff.

die ständige Residenz des fränkischen Herrschers war,[1] alle jene im Capitulare de villis aufgezählten Handwerker in größerer oder geringerer Zahl ihre Werkstätten haben, unter ihnen auch die in diesem Erlaß genannten Eisen-, Gold- und Silberschmiede, die Drechsler, die Stellmacher[2] *(carpentarii)*, mit denen vielleicht die in Cap. 62[3] genannten Verfertiger der *scrinia*, die Schreiner, gleichbedeutend sind.[4] Diese Handwerksleute[5] waren Knechte, die sich zu derartigen Dienstleistungen geschickt erwiesen und zur Verrichtung von Handwerken (*manopera* oder *operae*, manoeuvrées oder manoeuvres) verpflichtet waren.[6] Solche Handwerksleute waren vor allem in Aachen nötig. Ihre Wohn- und Arbeitsstätten sind unter den Häusern der Knechte *tam in Aquis quam in proximis villulis nostris ad Aquis pertinentibus* mitinbegriffen, welche in dem Capitulare de disciplina palatii Aquisgranensis (von 820?) erwähnt werden.[7]

Auch auf dem bekannten Grundriß des Klosters St. Gallen, den ein Unbekannter dem Abte Gozbert (816—837) übersandte,[8] sind Arbeitsräume für die verschiedensten Handwerker, namentlich auch für Kunsthandwerker wie Drechsler (*tornatores*)[9] und

[1]) S. S. Abel (und B. Simson), Jahrb. d. fränk. Reiches unter Karl d. Gr. II (Leipzig 1883) 557 ff; Faymonville, Dom 5 f.; besonders auch F. Dahn, Die Könige der Germanen, Bd. VIII 6. Abt., Leipzig 1900, S. 103.

[2]) S. Keutgen 11 A. 19. — [3]) A. a. O. 58. — [4]) S. Keutgen 11 A. 19.

[5]) Ich möchte hier noch auf eine Stelle in den Libri Carolini III cap. 22 (bei Migne, Patrologia lat. XCVIII 1160) verweisen, wo die Kunst der Maler neben jener der Schmiede, der Bildhauer, der Metallgießer, der Steinmetzen, der Holzarbeiter und noch einer Reihe sonstiger Handwerksleute genannt wird; vgl. F. Fr. Leitschuh, Der Bilderkreis der karoling. Malerei, Straßburger Festschrift (Bamberg 1889) S. 13.

[6]) S. Inama-Sternegg I[2] 326, 492 f.; Du Cange V 224 f., VI 45 f, 51; vgl. auch K. Gareis, Die ‚Familia' des Capitulare de villis vom Jahre 812, in der Festschrift für Gg. Cohn, Zürich 1915, 268 (bezw. S. 8).

[7]) MG. Capitularia I 298 cap. 2; vgl. Dahn, Könige der Germanen VIII. Bd. VI Abth. 104.

[8]) Vgl. J. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage des frühern Mittelalters (Wien 1889) S. 24 ff.; Stephani, Wohnbau II 20 ff., besonders 44 f.; R. Karcher, Das deutsche Goldschmiedehandwerk bis ins 15. Jahrh. (Beitr z. Kunstgesch. NF XXXVII, Leipzig 1911) 30.

[9]) Vgl. F. Keller, Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahr 820, im Facsimile herausgeg. u. erläut., Zürich 1844 S. 30 f., wo die *tornatores* als Schnitzer, Bildhauer, Verfertiger von Kunstwerken in getriebener Arbeit erklärt sind; Keutgen 25 A. 65.

Eisenschmiede u. s. f. vorgesehen.[1] — Ähnlich war es in Fulda: Abt Hadamar (929—951) vollzog eine bereits von Hrabanus Maurus (831—841) beabsichtigte Maßregel, indem er eine besondere Kunst- und Gewerbekammer gründete; hier sollte *omne opus artificum tam in fabricatura quam in sculptura et celatura et aratura fabrili,* also alle möglichen kunstgewerblichen Erzeugnisse und Gegenstände in Gold und Silber, Bildhauer- (Schnitz-) Arbeiten wie auch Waren der Ziselierkunst und Drechslerei, hergestellt werden.[2] Diese *artifices* sollten ihr Kunsthandwerk für die Werkstätten des Abtes von Fulda ausüben; so sollte für die Bedürfnisse des Gotteshauses an Gegenständen der Kleinkunst sowie an jeglichen anderen Gewerbeerzeugnissen gesorgt werden.

In noch weit höherem Grade mußten auch im Dienste der karolingischen Bauten zu Aachen, namentlich im Dienste der von Kaiser Karl erbauten Marienkirche, Handwerker aller damals bekannten Kunstgewerbe schaffen. Der Mönch von St. Gallen berichtet übrigens ausdrücklich, daß dem so war: für den Aachener Münsterbau, so erzählt er, rief Karl Meister und Handwerker jeglichen Kunstzweiges herbei.[3] Das sind die *artifices,* die Walahfried Strabo[4] im engsten Zusammenhange mit Einhard nennt. Beseleel, so heißt es hier, besieht sich in

---

[1]) S. Keller 10 f.

[2]) Traditiones et antiquitates Fuldenses, herausgeg. von E. F. J. Dronke (Frankf. 1844), cap. 32[b] S. 63: *Dictante et ordinante pie memorie Rabano abbate et postmodum perficiente Hadamare discritissimo abbate ad cameram abbatis ad faciendum omne opus artificum tam in fabricatura quam in sculptura et celatura et aratura fabrili non solum ad ecclesie ornatum, sed eciam abbatis et camerarii beneplacitum dati sunt mansus LV ... Ex his omnibus providebit camerarius abbatis, ut de his artificibus, qui iusticiam habent sue subiectionis, ut* [dieses *ut* ist wohl zu streichen; Dronke 53 N. 3] *non sit vacua fabrica abbatis, sed semper docti opus faciant et iuniores discant unde domus dei cottidiana servicia habeat tam in eramentis et celaturis quam in fusili ac fabrili omnique arte ornatoria.* Vgl. Inama-Sternegg I[2] 571; Karcher 40.

[3]) Monachus Sangallensis lib. I cap. 28 (SS. II 744): *Ad cuius fabricam ... magistros et opifices omnium id genus artium advocavit;* vgl. dazu jetzt Clemen, Monumentalmalerei 11 A. 15.

[4]) Carmen de imagine Tetrici v. 221 ff., in den MG. Poetae Lat. II 377 (s. oben S. 1 A. 1).

weiser Vorsicht *(praecautus)* von Anfang an,[1] also im ersten Entwurf, jegliches künstlerische Werk der *artifices* („omne artificum ... opus"). Diese „Werke jeglicher Art" sind nicht Bauten,[2] sondern Gegenstände der Kleinkunst. Es sind dieselben Dinge, die wir in den „Traditiones Fuldenses" mit genau den nämlichen Worten wie hier bei Walahfried Strabo als *omne opus artificum* und ausdrücklich als *eramenta,* Erzeugnisse des Erzgusses, ferner der *ars fusilis ac fabrilis,* der Schmelz- und Schmiedekunst, als Gegenstände aus Gold und Silber, als Werke der Bildhauerei (Schnitzerei) und Ziselierkunst bezeichnet fanden, dieselben Dinge, deren Hersteller der Mönch von St. Gallen als *magistri et opifices omnium ... artium* bezeichnet, dieselben endlich, die Einhard selbst bemerkenswerter Weise gelegentlich als *palatina opera* den *palatinae structurae* gegenüberstellt.[3] Über alle diese Erzeugnisse des Kunsthandwerkes hatte Einhard die Aufsicht, indem er vor Ausführung die Entwürfe bez. die Modelle prüfte.

Wenn wir dies berücksichtigen, werden wir nun auch die in Frage stehenden Worte der „Gesta abbatum Fontanellensium" richtig deuten. Die *opera regalia in Aquisgrani palatio regio,* bei welchen Ansegis von Fontanelle als *„exactor"* unter der Oberleitung Einhards schaltete, waren nichts anderes als die verschiedenen Sparten des Kunsthandwerkes, wie es nach dem

---

[1]) Für die Übersetzung bleibt es gleichgiltig, ob man *primum* als Adjectiv zu *opus* oder als Adverb ansieht (in letzterem Sinne Bacha 32; Kurze 23).

[2]) Solches meint Bacha 32, der die von Walahfried Strabo berührte Tätigkeit Einhards als die eines Mannes umschreibt, der „dresse un plan de construction", und somit „exerce la profession d'architect". Im selben Sinne Kurze 23: unter den „Werken der Künstler" müßten „in erster Linie eben Bauwerke verstanden werden". — Artifices heißt aber hier nicht „Künstler" sondern Handwerker, Kunsthandwerker, geradeso wie an den oben zitierten Stellen des Capitulare de villis und der Traditiones Fuldenses; vgl. auch Du Cange I 412 s. artificium 3.

[3]) Von Gerward erzählt Einhard in seiner Translatio IV cap. 7 (SS. XV S. 258; von Schlosser, Schriftquellen 9), daß diesem, dem Hofbibliothekarius, in der fraglichen Zeit (828) *etiam palatinorum operum ac structurarum a rege cura commissa erat;* vgl. Bacha 46; Kurze 31.

Gesagten in der Pfalz zu Aachen in großem Umfange betrieben wurde.[1]

Unter den verschiedenen Arten dieser Handwerke wird die erste Stelle das Metallgewerbe eingenommen haben, das, wie Inama-Sternegg[2] hervorgehoben hat, in der fraglichen Zeit bereits eine reiche Entfaltung aufweist. Die Verarbeitung des Eisens hatte durch den Bedarf sowohl der Landwirtschaft wie des Heerwesens einen hohen Stand erreicht.[3] Die Erfahrungen, die man schon zur Römerzeit im linksrheinischen Gebiete im Bergbau und in der Metallurgie gemacht hatte, waren nicht ganz vergessen worden.[4] Sehr zutreffend hat Dopsch[5] die Schilderung, die der St. Gallener Mönch von den in Eisen starrenden Heeressäulen Karls des Großen im Langobardenkriege gibt,[6] einen „förmlichen Hochgesang auf das Eisen" genannt. Eisenbergwerke gab es in der Karolingerzeit bereits in den verschiedensten Gebieten Deutschlands.[7] Dopsch hat durch das Heranziehen einer Reihe von Stellen es wahrscheinlich gemacht, daß „die rheinische Eisenindustrie auch in jener Zeit bereits vorhanden" war.[8] Er hat besonders auf eine Stelle in den Jahrbüchern von Xanten[9] hingewiesen, wo Eisenschmelzöfen zum Vergleich erwähnt werden; das darf man als ein Zeugnis dafür deuten, daß in der Nachbarschaft Xantens Eisenschmelzöfen nichts Unbekanntes waren. Auch im Capitulare de villis werden Eisenhütten[10] erwähnt. Aus einer Anekdote des Mönches von St. Gallen[11] scheint ferner hervorzugehen, daß

[1]) Vgl. zu all dem B. Bucher, Geschichte der technischen Künste I (Stuttgart 1875) 3 ff., II (1880) 115 f., 202 ff., III (1893) 8 f., 63 f. — [2]) I ² 573.

[3]) Vgl. auch M. Heyne, Das altdeutsche Handwerk, Straßburg 1908, S. 49 ff.

[4]) S. Peltzer in der ZdAGV 30, S. 248 f. über die Kontinuität der römischen Metallurgie mit der fränkischen. — [5]) II 136 f.

[6]) Gesta Karoli II cap. 17 (SS. II 759). — [7]) Dopsch II 174 ff.

[8]) Ebenda 175.

[9]) Zu 868 (SS. II 232): *sicut massa ferri in conflatorio scintillas emittens.*

[10]) Cap. 62, bei Garcis, Landgüterordnung 58 mit Note; Keutgen 12; vgl. aus'm Weerth in den Bonner Jahrbüchern LXXVIII (1884) 155.

[11]) I cap. 29, (SS. II 744); vgl. aus'm Werth a. a. O. 155: „Der Chronist von St. Gallen berichtet uns ausdrücklich den Bestand des Aachener Gießhauses, indem er den Betrug eines Meisters erzählt, der alle übrigen in der Herstellung von Werken aus Erz und Metall übertraf"; vgl. ebenda 162. Den Bestand eines Gußhauses zu Aachen nehmen auch an: Clemen,

in Aachen oder in dessen Umgebung eine Gußhütte[1] stand, wozu ja der von dem Xantener Annalisten zum Vergleich herangezogene Hinweis auf Hochöfen gut paßt. Ja, die Gußhütte zu Aachen ist nunmehr vollständig erwiesen, da die Ausgrabungen, die man vor einigen Jahren in der Nähe des Münsters vornahm, den Bestand einer solchen daselbst samt den hierbei verwendeten Gußwerkzeugen und Stücken des Bronzegusses, deren Formen denen der noch zu erwähnenden Aachener Erztüren entsprechen, zu Tage förderten; bei meinem jüngsten Aufenthalt in Aachen wurde ich hierauf durch Herrn Professor Buchkremer, den um die Geschichte und Wiederherstellung des Aachener Münsters hochverdienten Forscher und Architekten, gütigst aufmerksam gemacht.[2]

Porträtdarstellungen Karls d. Gr. 58, 61; ders., Merowingische und karolingische Plastik, in den Bonner Jahrbüchern LXXXXII (1892) 49; Bucher III 63; von Falke 27; H. Lüer (und M. Creutz), Gesch. d. Metallkunst I (Stuttgart 1904) 279; Faymonville, Dom 55; M. Kemmerich, Die frühmittelalt. Porträtplastik in Deutschland bis z. Ende d. XIII. Jahrh. (Leipzig 1907) 20; A. Springer, Handb. d. Kunstgesch. II. 8. Aufl. (Leipzig 1909) 108; Peltzer in der ZdAGV 30, S. 252. — A. Haupt, Die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna und die germanische Kunst, in der Zeitschr. f. Architektur I (1907) 22 meint zwar, es fehle jeder Beweis für die Behauptung, daß sich in der fraglichen Zeit in Aachen eine Gußhütte befunden habe; doch scheint hierbei Haupt die Stelle beim Mönch von St. Gallen übersehen zu haben, die jedenfalls für die Aachener Gußhütte beweiskräftiger ist als die (von Haupt berücksichtigte) Erwähnung der Aachener Gitter und Türen in Einhards Vita Karoli; dazu kommen nun noch die Ausführungen Dopsch's (s. oben im Text). Vgl. jetzt auch Haupt, Pfalzkapelle 26: es bleibe der künftigen Forschung vorbehalten, festzustellen, ob sich in Aachen oder im weiteren Frankenreiche um jene Zeit eine Gußhütte für Bronze befunden habe. — Durch die im Text erwähnte Ausgrabung der Aachener Gußhütte ist die Frage nun entschieden.

[1]) Aus'm Werth a. a. A. 155 f. und Bucher III 63 sagen, Einhard habe die Oberleitung über die Aachener Gußhütte innegehabt. Diese Angabe ist wohl richtig; wenn sie sich auch nicht unmittelbar quellenmäßig belegen läßt, so ist eine solche Oberleitung Einhards schon allein deshalb anzunehmen, weil er ja die oberste Aufsicht über die *opera regalia* im Aachener Palast und somit auch über die dortigen Metallwerke und die Gußhütte hatte.

[2]) Ich möchte auch an dieser Stelle Herrn Professor Buchkremer nochmals von Herzen danken für alle Liebenswürdigkeit, die er mir bei meinem Aufenthalt zu Aachen am 14. September 1916 bezeigte; zu dem erwähnten Funde vgl. ZdAGV 35, S. 399 über den Vortrag, den Herr Regierungsbau-

Nicht minder entwickelt als die Eisenindustrie war in der Karolingerzeit auch das Edelmetallgewerbe.[1] Bei den in Aachen betriebenen *opera regalia* werden wir daher nicht an letzter Stelle die Erzeugnisse der Gold- und Silberarbeiter miteinzubeziehen haben. Gold- und Silberwaren, die sowohl einen Hauptbestandteil des kaiserlichen Schmuckes bildeten wie auch als kirchliche Geräte in Gebrauch waren, benötigte man ganz besonders in Aachen dringend und mußte daher hier für ihre Herstellung Sorge tragen, in Aachen, wo der weltliche Glanz des karolingischen Hofstaates sich vereinigte mit der Pracht des von Karl erbauten Münsters und seiner Geistlichkeit. Dopsch hat auf den „ganz ungeheuren Aufwand und Luxus" hingewiesen, der „gerade an Erzeugnissen des Kunstgewerbes vorhanden war".[2] Zuweilen wurde Silber auch bei dem Guß von Glocken verwandt. Bekannt ist ja die Geschichte, die der Mönch von St. Gallen[3] von einem berühmten Erzgießer Karls d. Gr. berichtet, der zum Guß einer Glocke viel Silber verlangt, dieses aber veruntreut habe. Neben Gold und Silber stand auch die Bronze in der Karolingerzeit im Dienste höfischen und kirchlichen Prunkes; sie wurde namentlich für schwere Gegenstände benutzt, so etwa beim Guß von Königssesseln, Türbeschlägen, Türteilen, Leuchtern, überhaupt von kirchlichen Geräten.[4]

Aber auch Holz und Elfenbein wurden von den Bildhauern zur Ausschmückung der Aachener Prachtbauten herangezogen. Schreiner und Drechsler hatten eine Reihe von kunst-

---

meister Erich Schmidt am 30. Oktober 1913 im Aachener Geschichtsverein hielt; daselbst 401 über die „Auffindung ... eines Bronzegußofens mit zerbrochenen Formen von Bronzegüssen nebst zahlreichen Eisenteilen und Bronzeresten", und über die Wichtigkeit dieser Feststellung für die Frage der Heimat der berühmten Gitter und Türen. Schmidt neigte durchaus der Ansicht zu, daß diese Kunstwerke von Karl für das Münster eigens hergestellt worden seien und daß sich der in Aachen bereits zur Römerzeit betriebene Bronzeguß sehr gut bis in die Karolingerzeit und darüber hinaus erhalten haben könnte.

[1]) Vgl. auch Heyne, Handwerk 52, 56; Karcher, Goldschmiedehandwerk 28 f.; Clemen, in den Bonner Jahrbüchern LXXXXII (1892) S. 46 ff.

[2]) Vgl. Dopsch II 138 f.; M. Heyne, Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer III (Leipzig 1913) 327 ff. — [3]) I 29 (SS. II 744).

[4]) S. Heyne, Handwerk 48, 52 f.

gewerblichen Gegenständen für die Inneneinrichtung der Aachener Bauten anzufertigen; Elfenbeinarbeiten erfreuten sich als Schmuckgegenstände, wie etwa als Reliquienkästchen, bekanntlich ganz besonderer Beliebtheit.[1] — Nicht zuletzt aber mußte auch die Malerei sowie die Mosaikkunst in den Dienst des großzügigen Wirkens treten, das seit Karl auf dem Gebiete der Kunst in Aachen entfaltet ward. Die Wände der Aachener Bauten boten ein weites Feld zum Schmucke mit Darstellungen aus der Bibel; in den Handschriften aber, die zu kirchlichen wie zu literarischen Zwecken angelegt wurden, konnte sich die Miniaturmalerei in schönster Weise entfalten.

Alle diese und wohl noch manche andere im Dienste des Frankenkaisers zu Aachen in der Pfalz und ihrer Umgebung betriebenen Kunstgewerbezweige scheinen mir unter den *opera regalia in Aquisgrani palatio regio*[2] verstanden werden zu müssen. Über alle diese kunstgewerblichen Arbeiten hatte Einhard die Oberleitung,[3] während Ansegis als Aufseher unter Einhard schaltete.

Zu dieser Auslegung der fraglichen Stelle in den „Gesta abbatum Fontanellensium" — bereits aus'm Weerth und Dohme sind ihrer richtigen Deutung nahe gekommen[4] — paßt nun auch das, was wir aus andern Quellenzeugnissen über die Stellung dieser beiden Männer zum Gebiete der bildenden Kunst wissen.

Was zunächst Ansegis anlangt, so wird uns nicht nur von der großen Bautätigkeit berichtet, die er im Interesse der von ihm geleiteten Klöster entfaltete, sondern auch von seiner

[1]) S. statt anderer Dopsch I 153.

[2]) Es ist sehr gut denkbar, daß die Werkstätten dieser Kunsthandwerker in Aachen in dem Verbindungsbau zwischen Palast und Münster untergebracht waren, der Erd- und Obergeschoß besaß. Diese Vermutung hat, wie mir der Vorsitzende des Aachener Geschichtsvereins mitteilte, der Kunstarchäologe Dr. Franz Bock wiederholt geäußert.

[3]) Dazu paßt, daß Einhard in der Translatio SS. Tiburti, Marcellini et Petri cap. 2 (SS. XV 393; bei von Schlosser, Schriftquellen 8) als *palatii regalis . . . domesticus* bezeichnet wird; vgl. Manitius 641; Clemen, Monumentalmalerei 11.

[4]) S. oben S. 7 Namentlich hat aber von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes 26, die Stellung, welche Einhard am karolingischen Hofe auf dem Gebiete der bildenden Kunst einnahm, treffend umschrieben, wenn er ihn als Vorstand aller Werkstätten Karls bezeichnet und sagt, er sei besonders in den Kleinkünsten ausgebildet gewesen.

Betätigung als Bildner in Silberarbeiten. Wenn uns die „Gesta“ in breiter Schilderung von der großen Zahl von Bauten erzählen, die Ansegis für seine Klöster ausführte, für Germer-de-Flay,[1] Luxeuil[2] und Fontanelle,[3] so mag man zwar geneigt sein, anzunehmen, Ansegis habe selber diese Bauten errichtet und sich dabei als Baukünstler erwiesen. Es ist jedoch fraglich,

---

[1]) A. a. O. S. 49: *Omnia . . . aedificia et publica et privata ipse ibidem, eliminatis atque proiectis his, quae vetustate consumpta fuerant, a fundamentis construi atque in maiori elegantia restaurari fecit;* S. 56: *In honore vero sanctae Trinitatis basilicam aedificavit.*

[2]) S. 52: *Aecclesiam sancti Petri* (zu Luxeuil) *altiorem in fabrica sua muros eius exaltans reddidit ac cum clavis ferreis eam cooperuit. Porticum praeterea quae vadit de aecclesia sancti Petri ad sanctum Martinum a novo fecit, et eam cooperiens, scindulas eius ferreis clavis affixit.*

[3]) S. 54 f.: *Aedificia autem publica ac privata ab ipso coepta et consummata haec sunt: Inprimis dormitorium fratrum nobilissimum construi fecit, habentem longitudinis pedum ducentorum octo, latitudinis vero viginti septem; porro omnis eius fabrica porrigitur in altitudine pedum sexaginta quattuor; cuius muri de calce fortissimo ac viscoso arenaque rufa et fossili lapideque tofoso ac probato constructi sunt. Habet quoque solarium in medio sui, pavimento optimo decoratum, cui desuper est laquear nobilissime picturis ornatum; continentur in ipsa domo desuper fenestrae vitreae, cunctaque eius fabrica, excepta maceria, de materie quercuum durabilium condita est, tegulaeque ipsius universae clavis ferreis desuper affixae. Post quod aedificavit aliam domum quae vocatur refectorium, quam ita per medium maceria ad hoc constructa dividere fecit, ut una pars refectorii, altera foret cellarii, de eadem videlicet materia similique mensura sicut et dormitorium; quam variis picturis decorari fecit in maceria et in laqueari a Madalulfo, egregio pictore Camera-censis aecclesiae. Tertiam nempe domum egregiam construi fecit quam maiorem vocant . . .; ubi cameram et caminatam necnon et alia plurima aedificari mandavit . . . ipsam [aecclesiam sancti Petri] a parte occidentali triginta pedum in longitudine ac totidem in latitudine accrevit, constructo desuper coenaculo . . .; sed et ipsum opus . . . imperfectum remansit. In eadem . . . sancti Petri basilica piramidam quadrangulam altitudinis triginta quinque pedum, de ligno tornatili compositam, in culmine turris eiusdem aecclesiae collocari iussit; quam plumbo, stagno ac cupro deaurato cooperiri iussit, triaque ibidem signa posuit; nam antea nimis humile hoc opus erat. Iussit praeterea aliam condere domum iuxta absidam basilicae sancti Petri . . . quam conventus sive curia, quae Grece beleuterion dicitur, appellari placuit . . . Domum vero, qua librorum copia conservaretur, ante refectorium collocavit, cuius tegulas ferreis clavis configere iussit.* — Vgl. A. Rosenkranz, Beiträge z. Kenntnis d. Gesta abbatum Fontanellensium (Bonn 1911) 29.

ob auch er bei jenen Klosterbauten nicht vielmehr lediglich die Stellung als Bauherr, nicht als Architekt, bekleidet hat; gegen die Annahme, daß er selber diese Bauten auch ausführte, spricht wohl der Umstand, daß der Bericht wiederholt sagt: er ließ erbauen und wiederherstellen *(construi atque . . . reparari fecit; . . . dormitorium construi fecit . . .; domum egregiam construi fecit)* oder er gab den Befehl, gab den Auftrag, dieses oder jenes Gebäude wiederherzustellen *(cameram et caminatam . . . aedificari mandavit; piramidam . . . collocari iussit; iussit . . . aliam condere domum).* Ebenso sagt der Chronist ja auch hinsichtlich der Malereien, die Ansegis im Refektorium zu Fontanelle bei einem Maler Namens Madalulf bestellt hatte: *variis picturis decorari fecit . . . a Madalulfo, egregio pictore . . .* und an einer andern Stelle von den Malereien für die Kirche von Luxeuil: *variis picturis decorari iussit.* — Somit scheint es, als ob Ansegis ebenso wenig seine Klosterbauten selbst ausführte, wie er die Gemälde der betreffenden Kirchen selbst malte. Wenn es nun auch an andern Stellen von ihm heißt *basilicam aedificavit, aedificavit aliam domum* oder ähnlich, so braucht deshalb nicht angenommen zu werden, daß er dabei selber als Baukünstler tätig gewesen sei; denn *aedificare* wird sehr oft auch für den Auftraggeber gebraucht. [1]

Mag man aber immerhin Ansegis auch praktische Kenntnisse in der Architektur zusprechen, so ist doch jedenfalls ebenso gewiß, daß er auch in der Plastik und zwar in der plastischen Kleinkunst seine Meisterschaft entfaltet hat; denn die „Gesta“ [2] berichten uns von einem der hl. Jungfrau geweihten Altar im Kloster Luxeuil, den Ansegis *decoravit lignea tabula, quam imaginibus argenteis diversis cooperuit.* Dieser Altar wurde also von Ansegis mit einer hölzernen Tafel bekleidet, die von ihm mit verschiedenen in Silber gefertigten bildlichen Darstellungen verziert worden war; es handelt sich demnach um ein Werk der Toreutik, des Treibens in Silber, um ein *opus in aratura fabrili,* wie solche Arbeiten die oben erwähnte, auf Fulda bezügliche Stelle nennt, um einen Kunstgewerbezweig also, der unter die von Ansegis beaufsichtigten *opera regalia* in der Aachener Pfalz gleichfalls miteinzubeziehen ist.

---

[1]) S. von Schlosser, Beiträge 34, der (S. 31) Ansegis gleichfalls nicht als ausführenden Baumeister anzusehen scheint. — [2]) cap. 17 S. 52.

Wie die Kirche von Luxeuil, so hat Ansegis auch die Dreifaltigkeitskirche von St. Germer-de-Flay und deren Altar mit einer Tafel geschmückt, die mit Bildern aus Silber verziert war; auf dem Altare brachte er ferner ein silbernes Kreuz zur Aufstellung.[1] Wie diese Gegenstände vielleicht von Ansegis selber hergestellt worden waren, so sind vermutlich auch manche der kunstgewerblichen Waren, die er in außerordentlich großer Zahl den von ihm geleiteten Klöstern schenkte,[2] von seiner eigenen Hand verfertigt worden.

---

[1]) cap. 17 S. 56: *ante cuius aram tabulam argenteis imaginibus decoratam collocavit ipsique arae crucem argenteam imposuit universamque basilicam variis picturis decorari iussit.* Während es bei den Gemälden, mit denen Ansegis jene Kirche bereicherte, ausdrücklich heißt, „er befahl ... zu schmücken", sagt der Chronist hinsichtlich der plastischen Gegenstände *collocavit, imposuit.* Das ist doch wohl keine zufällige Unterscheidung zwischen jenem Werke, bei dem Ansegis nur Auftraggeber war (Gemäldeschmuck), und den Gegenständen, die er eigenhändig anfertigte.

[2]) An das Kloster Luxeuil machte Ansegis folgende Geschenke (S. 52): *crucem auream mirifice factam, gemmis pretiosissimis decoratam, habentem baculum argento coopertum, quem secum solitus erat in itinere baiulare; offertorium aureum cum patena sua aurea opere mirabili; calices argenteos tres deauratos anaglifico opere patratos; hanappum argenteum opere optimo factum, habentem limaces aureos quatuor in fundo exterius sibi adnixos; aquamanile et urceum argenteum mirabili opere. Altare illud in honore perpetuae virginis Mariae decoravit lignea tabula, quam imaginibus argenteis diversis cooperuit.* — An Fontanelle schenkte Ansegis (ebd. 52 f.) *calicem aureum mirifice factum, duas hinc inde habentem ansulas, gemmis pretiosis decoratum, qui pensat libram; alterum argenteum anaglifico opere factum operis mirandi cum patena sua argentea; offertorium argenteum eiusdem calicis habens effigiem mirifici operis; alia offertoria argentea cum patenis argenteis earundem; coronam maiorem argenteam cam lampada sua argentea optimam unam; item lampadam argenteam unam; turibulum argenteum optimum unum; candelabra argentea tria, habentia solidos nonaginta, id est unumquodque triginta; sigilla aurea mirifica cum preciosis lapidibus numero duo; urceum argenteum cum aquamanili optimum unum; cuppas vitreas auro ornatas duas, eburneam unam mirifice factam; busticas eburneas duas; hanappum vitreum optimum unum. Quatuor evangelia in membrano purpureo ex auro scribere iussit Romana littera ... Lectionarium etiam in membrano purpureo similiter scribere iussit, decoratum tabulis eburneis; antiphonarium similiter in membrano purpureo argenteis scriptum litteris ornatumque tabulis eburneis. Portionem magnam ligni salutiferae crucis domini dei ac salvatoris nostri Jesu Christi inclusam auro, quod rotundo scemate formatum*

Nicht minder als von Ansegis steht aber auch von Einhard fest, daß er auf verschiedenen Gebieten der plastischen Kleinkünste Meister war: seine Bezeichnung als Beseleel, die von ihm selbst angedeutete Anfertigung eines neuen Reliquienschreines, das von ihm *ad instar antiquorum operum* hergestellte und mit Säulen aus Elfenbein geschmückte Modell, von dem der Brief an „Vussin" spricht, die *operosae res,* die er nach der Schilderung Theodulfs seinem Herrscher herbeizubringen pflegte, das *omne opus fabre artificum,* das er nach dem Bericht Walahfrieds zu prüfen gewohnt war — all diese Mitteilungen haben uns ja gezeigt, daß das Hauptgebiet der Betätigung Einhards als Künstler die Kleinkunst war. Und wenn nun Hrabanus Maurus in seiner Grabschrift auf Einhard diesem nachrühmt, er habe durch seine Kunst vielen Menschen gedient, wenn er ferner sagt, Kaiser Karl habe durch ihn *multa satis opera* fertiggestellt,[1] so kann man unter den *multa opera* ebenso gut eine Reihe von Erzeugnissen des Kunstgewerbes wie eine große Zahl von Bauwerken,[2] unter der Kunstbetätigung Einhards aber die Herstellung von mannigfachen, für die verschiedensten Leute bestimmten Gegenständen verstehen.

---

erat, eiusque in medio cristallum positum, ita ut figura sanctae crucis intuentibus intus appareret. — An St. Germer-de-Flay schenkte Ansegis (S. 56): *calices argenteos diversos decem; aquamanile argenteum cum urceo suo argenteo; candelabra argentea numero septem . . .*

[1]) Poetae Latini II 238 Nr. LXXXV v. 6 ff.:

„[Einhardus] . . . . multis arte fuit utilis.
Quem Carolus princeps propria nutrivit in aula,
Per quem et confecit multa satis opera.

[2]) In diesem letztern Sinne Kurze 22 sowie Bacha 32: „Ces travaux assez nombreux que Charlemagne acheva à l'aide d'Eginhard, dont les talents, Raban venait de le dire, furent fréquemment utilisés, sont des constructions remarquables, ou le vers de Raban Maur est sans signification." Ich glaube das letztere zu widerlegen mit dem Hinweis, daß auch Werke der Kleinkünste, ja diese weit mehr als solche der Architektur, unter den „vielen zu Nutz und Frommen dienenden" Erzeugnissen der Kunst Einhards verstanden werden können und daß es somit sehr wohl einen Sinn hat, wenn die unmittelbar darauf genannten, von Karl bestellten *opera* gleichfalls als Gegenstände der Kleinkunst gedeutet werden; jedenfalls liegt diese Auffassung schon an und für sich näher durch die Worte *multa satis (opera).*

Daß Einhard daneben sich auch um das Bauwesen zu kümmern hatte, daß er, der über die gewerblichen Anstalten und Werkstätten am Hofe und ebenso auch über die hier befindlichen Materialienlager[1] die Aufsicht geführt haben wird, häufig genug Gelegenheit hatte mitzuberaten, wenn es sich um die Errichtung oder Wiederherstellung von Bauten handelte, soll nicht im geringsten bestritten werden. Ja man darf es vielmehr als höchst wahrscheinlich ansehen, daß Einhard auch über die Herstellung, Ausstattung und Instandhaltung der fränkischen Staatsbauten die Oberaufsicht führte und so denselben Kreis von Amtspflichten versah, der nach seinem Rücktritt auf den Schultern Gerwards lastete.[2] Denn auch dieser war — genau so wie ehedem Einhard[3] — auf der einen Seite mit dem Bücherwesen am Hofe, auf der anderen Seite mit der Sorge für die kaiserliche Kunstgewerbekammer und -schule betraut.[4]

Wie dem Gebiete der Baukunst, so stand Einhard auch der Malerei nicht fremd gegenüber,[5] wie mehrfache Berichte zeigen. So verwendet er sich in einem Briefe (vom Jahre 830)[6] für einen Maler, dessen Name uns nicht überliefert ist. Von einem Fuldaer Mönch, einem Priester Namens Brun, erfahren wir, daß er durch den Abt Ratgar von Fulda (802—817) an Einhard, *variarum artium doctorem peritissimum,* gesandt wurde;[7] von demselben Brun wissen wir aber auch, daß er die Kirche von Fulda mit Gemälden ausgeschmückt hat,[8] also einen Kunst-

---

[1]) Vgl. oben S. 11 A. 1 über die Bestellung von Ziegeln durch Einhard.

[2]) Daß die Stellung Einhards der Gerwards entsprach, hat schon Ideler, Leben . . . Karls des Großen 11 f. A. 5 erkannt; ebenso Bondois 83 A. 1.

[3]) S. MG. Poetae Lat. I 487 v. 159.

[4]) S. die oben S. 16 A. 3 zitierte Stelle der Translatio IV cap. 7: Gerward einerseits der *bibliothecarius palatii,* anderseits mit der Sorge für die *palatina opera ac structurae* beauftragt.

[5]) Vgl. Kurze 23; Manitius 641; Bondois 83 A. 1; Hauck, Kirchengeschichte 3. u. 4. Aufl. 185 A. 2.

[6]) MG. Epistolae V 119 Nr. 18; dazu s. Anhang II: „Zu den Briefen Einhards an G(erward, nicht Geboin) Nr. 14 und 18."

[7]) Catalogus abbatum Fuldensium, in den MG. SS. XIII 272; von Schlosser, Schriftquellen 8; vgl. Dümmler in den MG. Poetae Latini II 94.

[8]) Vita Aeigili lib. II v. 134 ff., ebd. II 112; von Schlosser, Schriftquellen 122.

zweig ausübte, den er vermutlich in der unter Einhards Leitung stehenden Aachener Kunstgewerbeschule sich angeeignet hatte.

Gleich seinem Vorgänger im Alten Testamente, der nach den Worten der Bibel mit mannigfachen Fähigkeiten auf den verschiedensten Gebieten der bildenden Kunst ausgerüstet war, erwies sich auch Einhard als Künstler, dessen Schöpfungen keineswegs auf ein einziges Kunstgebiet beschränkt waren; seine Zeitgenossen bezeugen uns ausdrücklich und wiederholt seine Vielseitigkeit:[1] das Fuldaer Abtbuch nennt ihn *variarum artium doctorem peritissimum;*[2] in den „Gesta" der Äbte von Fontanelle erscheint er gleichfalls als *vir undecunque doctissimus;*[3] Walahfried spricht von *omne opus* der Handwerker, das Einhards kritischer Blick in Augenschein nahm.[4] Hierbei ist zudem zu berücksichtigen, daß die Betätigung eines einzelnen Künstlers auf verschiedenen Gebieten für die damalige Zeit an und für sich nicht einmal so auffällig war wie für uns heute; Albert Hauck[5] hat treffend hervorgehoben, daß man für jene Zeit ebenso wenig an eine Trennung der einzelnen Kunstarten denken könne wie an eine Trennung der einzelnen Wissenschaften. Wenn trotzdem Einhards Begabung auf den mannigfachsten Gebieten von den Quellen noch besonders unterstrichen wird, so muß seine Vielseitigkeit ganz hervorragend stark ausgeprägt gewesen sein. Das Hauptgebiet seiner Kunstfertigkeit aber — das hat sich uns doch wohl klar ergeben — war die Plastik und zwar die plastische Kleinkunst.[6]

Jedenfalls paßt also zu der Deutung, die wir hinsichtlich der fraglichen Stelle der Gesta abbatum Fontanellensium versuchten, recht gut all das, was wir aus sonstigen Quellen sowohl über Einhards wie auch über Ansegis' Stellung zur bildenden Kunst wissen: Einhard hatte die Oberaufsicht über die zahlreichen zu Aachen tätigen Kunsthandwerker und über ihre Arbeiten, daneben allerdings auch über die öffentlichen Bauten und ihre Ausstattung, die ja mit dem Gebiete der Kleinkunst zum großen Teil zusammenfiel.

[1]) Das betonten mit Recht schon Dohme 11 und Kurze 23.

[2]) MG. SS. XIII 272. — [3]) Gesta cap. 17. — [4]) MG. Poetae Lat. II 377 v. 221 ff. — [5]) II 3. u. 4. Aufl. 185 A. 2.

[6]) Vgl. Bacha 23: Einhard „se montrait ingénieux et habile à travailler le bois et les métaux, et de bonne heure il se forma la main à fabriquer de petits objets d'art" und oben S. 20 A. 4 die Meinung von Falkes.

* * *

Galt Einhard seinen Zeit- und Standesgenossen am Hofe Karls des Großen und Ludwigs des Frommen als der neue Beseleel, so liegt die Frage nahe, ob man sich damals auch jenes Heiligtum gleichsam als neuerstanden vorstellte, für welches einst der Beseleel des Alten Bundes seine Arbeiten ausgeführt hatte, die Stiftshütte, ob also die Zeit des großen Karl und seines Sohnes ein bestimmtes Gotteshaus in Parallele setzte zum alttestamentlichen Heiligtum.

Eine solche Frage glaube ich mit voller Bestimmtheit bejahen und zeigen zu können, daß die von Kaiser Karl erbaute und unter ihm und Ludwig dem Frommen ausgestaltete Aachener Marienkirche dem karolingischen Hofkreise tatsächlich als neue Stiftshütte oder auch als neuer Tempel Salomos erschien, ja, daß man sich bereits beim Bau dieses Gotteshauses bewußt an die Idee des alttestamentlichen Heiligtums anschloß.

In einem Gedicht des karolingischen Hofpoeten Angilbert,[1] in welchem dieser in hohen Tönen den Ruhm seines „David" preist — so wird Karl in den ersten dreißig Versen mehr als zwanzigmal genannt — wird auch der Cölner Erzbischof Hildebald verherrlicht, der seit Beginn der neunziger Jahre des achten Jahrhunderts bis etwa 818 die Würde eines Vorstehers der karolingischen Hofkapelle inne hatte.[2] An ihn richtet der Dichter folgende Verse:[3]

Cur te non memorem, magnae primicerius aulae,
Aaron quippe prius magnus sub Mose sacerdos
In te nunc nostra subito reviviscit in aula.
Tu portas Effoth[4] *sacrumque altaribus ignem,*[5]
Ore poli clavem portas manibusque capellae,
Tu populum precibus defendis semper ab hoste.

---

[1]) MG. Poetae Latini I 360 f.; vgl. Manitius 545.

[2]) W. Lüders, Capella. Die Hofkapelle der Karolinger bis zur Mitte des neunten Jahrhunderts, im Archiv für Urkundenforschung, II (Leipzig 1909) 32, 55. — [3]) S. 361 v. 56 ff.

[4]) Mit dem Tragen des Ephod brachte die mittelalterliche Liturgie den Gebrauch des christlichen Palliums in Zusammenhang; s. F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters I (Bonn 1859) 361 ff.; Jos. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient (Freiburg i B. 1907) 655. — [5]) Vgl. 1 Reg. II 28.

Dieser Vergleich Hildebalds mit Aaron, dem Hohenpriester des Alten Bundes, ist in seinem Amte begründet. Als erster Kaplan war Hildebald das Haupt der gesamten Hofgeistlichkeit, als solcher hatte er die Vermittlung zwischen der fränkischen Reichsgeistlichkeit und dem Herrscher; an ihn zunächst gingen alle Angelegenheiten, welche die fränkische Kirche betrafen.[1] Angesichts dieser seiner Würde als Hofkaplan und nur in Rücksicht auf dieses Amt, das am Ende der Regierung Karls d. Gr. eine überragende Machtfülle in sich schloß,[2] konnte Hildebald dem Dichter allerdings als ein neuerstandener Aaron gelten; nicht etwa wegen seiner Eigenschaft als Oberhirte der Cölner Diözese, sondern vielmehr als Vorsteher der kaiserlichen Kapelle wurde Hildebald als „großer Aaron" bezeichnet. Diese Auffassung wird nicht nur dadurch bestätigt, daß unmittelbar nach jener Benennung Hildebalds der Dichter ausdrücklich auf dessen Würde als Vorstand der Hofkapelle zu sprechen kommt mit den Worten *Tu portas ... clavem manibus ... capellae* — du trägst in Deiner Hand den Schlüssel zur Kapelle schlechthin, d. h. zur Aachener Marienkirche[3] — sie wird unumstößlich dadurch gesichert, daß der Nachfolger Hildebalds gleichfalls als der „große Aaron" bezeichnet ward, obgleich dieser neue Erzkaplan in der kirchlichen Hierarchie nur Abt war; Erzkaplan Kaiser Ludwigs war nämlich von 819—830 Abt Hilduin von St. Denis.[4] Ihn vergleicht Walahfried Strabo in dem schon erwähnten Gedicht *De imagine Tetrici*[5] gleichfalls mit dem großen Aaron. Unter dem Titel *De Hildwino archicapellano* heißt es nämlich hier:

Protinus in magno magnus procedit Aaron
Ordine mirifico, vestis redimitus honore;

---

[1]) S. Lüders 35 f. — [2]) Ebenda 34.

[3]) S. Lüders 52 f. A. 6; über die Eigenschaft der Aachener Marienkirche als Sitz der Hofgeistlichkeit und als *capella* schlechthin s. nächste Seite.

[4]) S. Lüders 55 f.; vgl. über Hilduin statt anderer den Artikel von J. Schlecht im Kirchlichen Handlexikon von M. Buchberger I (1907) 972 f. und die daselbst angegebene Literatur; eine zusammenfassende Lebensbeschreibung dieser interessanten, hochstrebenden Persönlichkeit fehlt bis heute; ich hoffe in Bälde meine Forschungen über diesen bedeutsamen Kirchenfürsten zum Abschluß zu bringen.

[5]) MG. Poetae latini II 376 v. 209 ff.; bei von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst 438.

und dann schildert Walahfried, ebenfalls in unmittelbarem Anschluß an eine Stelle des Alten Testamentes, wo der hohepriesterliche Ornat Aarons beschrieben wird,[1] die hohepriesterliche Gewandung Hilduins:

Punica tintinnis respondent mala sonoris:
Mala fidem, tintinna sonant documenta salutis,
Quis utrisque pius vario pater ordine fulget
Et divina sacro celebrat celer orgia cultu.

Auch Hilduin galt also den Zeitgenossen wegen seiner Würde als Erzkaplan als der neue Aaron, als neuer Hoherpriester der fränkischen Kirche; und wie Hildebald als Träger des Ephod bezeichnet ward, so wurde auch Hilduin im Schmuck des hohenpriesterlichen Ornates geschildert. Der Vorsteher der kaiserlichen Hofkapelle schien eben gleichsam die Würde eines Aaron des Alten Bundes zu besitzen. Nun hatte aber ebendiese Hofkapelle ihren Sitz zu Aachen. Mehr und mehr hatte Aachen seit dem Ende des achten Jahrhunderts den Charakter einer dauernden Residenz des fränkischen Herrschers angenommen: hier erhob sich seit der Wende des Jahrhunderts die von Karl mit großer Herrlichkeit und Pracht errichtete Marienkirche;[2] sie stellte den Standort der karolingischen Hofgeistlichkeit, die kaiserliche Hofkapelle (im persönlichen Sinnne) dar und war so die *capella* schlechtweg,[3] „die alle andern an Bedeutung weit überragte". „In der Aachener Pfalzkapelle vereinigte sich

---

[1]) Exodus XXVIII 33 f.: . . . *ad pedes eiusdem tunicae per circuitum, quasi mala punica facies ex hyacintho et purpura et cocco bis tincto, mixtis in medio tintinnabulis, Ita ut tintinnabulum sit aureum et malum punicum rursumque tintinnabulum aliud aureum et malum punicum.* Vgl. XXXIX 22 ff: . . . *ad pedes mala punica ex hyacintho, purpura, vermiculo ac bysso retorta. Et tintinnabula de auro purissimo, quae posuerunt inter malogranata in extrema parte tunicae per gyrum. Tintinnabulum autem aureum, et malum punicum, quibus ornatus intercedebat pontifex, quando ministerio fungebatur.*

[2]) S. ZdAGV VII S. 15 A. 2; Faymonville, Dom 5 f.; ders. Münster 59 f.; Haupt, Pfalzkapelle 2; s. aber auch Boehmer-Mühlbacher, Regesta imperii I[2]. (ed. J. Lechner 1908) Nr. 408 f; vgl. E. Podlech, Die wichtigeren Stifte, Abteien und Klöster in der alten Erzdiözese Köln (Breslau [1912]) 140.

[3]) Vgl. Lüders 52 f., 70; H. Lichius, Die Verfassung des Marienstiftes zu Aachen bis zur französischen Zeit, in der ZdAGV 37, S. 3; K. Gareis, Die ‚Familia' des Capitulare de villis vom Jahre 812, in der Festschrift für Georg Cohn 23.

sowohl das persönliche wie das räumliche Element zu dem Hofinstitut der königlichen Kapelle." „Die Marienkirche war das Heiligtum, um welches sich die gesamte Hofgeistlichkeit gruppierte, der Wirkungskreis der *capellani* unter der Leitung des obersten *capellanus*."[1] Wie also das Priestertum des Alten Bundes und an seiner Spitze der Hohepriester in der Stiftshütte und später im Tempel zu Jerusalem ihre Wirkungsstätte gehabt hatten, genau so hatte die karolingische Hofgeistlichkeit und an ihrer Spitze der jeweilige oberste Kaplan ihren Sitz und ihren Wirkungskreis an der Aachener Marienkirche. Wenn wir nun berücksichtigen, daß das Haupt der in der Aachener „Kapelle" vereinigten Geistlichkeit nach ausdrücklichen zeitgenössischen Zeugnissen mit Aaron, dem Hohenpriester des Alten Bundes, verglichen ward, so wird schon von diesem Gesichtspunkte aus die Annahme nahe gerückt, daß auch die Wirkungsstätte des neuen „Aaron", also die Aachener Marienkirche, bereits bei ihrer Erbauung in eine Parallele gesetzt ward zum alttestamentlichen Nationalheiligtum. Falls uns der Nachweis gelingen sollte, daß dem wirklich so gewesen ist, so würde hierdurch die Bezeichnung des Oberhauptes der kirchlichen Behörde, die in dem Aachener Gotteshause ihren Mittelpunkt und ihren Sitz hatte, einen tieferen Sinn erhalten; es würde gleichfalls aber auch ein neues Licht fallen auf Einhards Vergleich mit Beseleel, dem für die Ausschmückung der alttestamentlichen Stiftshütte tätigen Künstler.

Können nun Beweise dafür vorgebracht werden, daß der Bau der Aachener Marienkirche in bewußtem Anschluß an das Vorbild der alttestamentlichen Stiftshütte oder des jüdischen Tempels erfolgt ist? Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß es sich hierbei zunächst nicht um ein Vorbild im architektonischen Sinne, sondern nur um ein solches der Idee, dem Gedanken nach handelt. — Wenn ich die gestellte Frage zu bejahen wage, so möchte ich vor allem auf die allbekannte Erscheinung hinweisen, daß die frühmittelalterliche christliche Kunst es liebte, Szenen aus dem Alten Bunde den entsprechenden Szenen aus dem Neuen Testamente gegenüberzustellen.[2] Man ging hierbei

[1]) Lüders 53.

[2]) S. L. Lersch, Die geistliche Malerei in der Hofkapelle Karls des Großen zu Ingelheim, in der Kath. Zeitschr. f. Wissensch. u. Kunst, hgg. v. Dieringer II (1845) 36 ff.

von dem Bewußtsein aus, daß das Christentum die Erfüllung dessen gebracht hatte, was längst vorher verheißen worden war, und daß der Inhalt der Geschichte des Alten Testamentes nur als Vorbild und Symbol zu gelten habe gegenüber dem das Urbild und die Erfüllung bedeutenden Neuen Testamente.[1]

Der Einfluß, den diese Anschauungen auf das frühe Mittelalter ausübten, dürfte meist nicht genügend gewürdigt werden.[2] Gerade die Karolingerzeit beschäftigte sich nachweisbar stark mit solchen Vorstellungen;[3] und zwar glaubte man — für unsere Frage ist das besonders zu beachten — gerade in dem Liber Exodus, in dem sich ja auch die Erzählung von dem Bau der Stiftshütte durch Beseleel findet, die wesentlichen Einrichtungen und Heilsmysterien der christlichen Kirche vorgedeutet zu sehen.[4] Nicht erst Karl der Große galt seinen gelehrten Zeitgenossen als der wiedererstandene Herrscher des alttestamentlichen Gottesstaates, schon Karls Vater Pippin verglich man mit dem David der Bibel und bezeichnete ihn als einen „Novus David“ oder auch als einen „Moses“.[5]

Dieses Anschlusses an den Gedanken- und Ideenkreis des Alten Testamentes bemächtigte sich besonders auch die karolingische Kunst: so waren an der Remigiuskirche zu Ingelheim zwölf Parallelszenen aus dem Alten und Neuen Bunde und damit „ein echt-karolingisches Darstellungsschema“ (Clemen)[6] angebracht;[7] auch in der dortigen Pfalz[8] hatte man Szenen

[1]) Vgl. C. P. Bock, Die Reiterstatue des Ostgothenkönigs Theodorichs vor dem Pallaste Karl d. Gr. zu Aachen, in d. Bonner Jahrbüchern V (1844) 44 f.

[2]) L. Ölsner, Jahrbücher d. fränk. Reiches unter König Pippin (Leipzig 1871) 454 bemerkt bereits sehr richtig: „Es verdient überhaupt einmal umfassender hervorgehoben zu werden, welchen Einfluß die biblischen Vorstellungen, durch die Vermittlung der Geistlichkeit, auf die Anschauungsweise der damaligen Menschen ausübten.“

[3]) Vgl. dazu Lersch a. a. O. 36; Clemen, Porträtsdarstellungen Karls des Großen 35; ders. in der Westd. Zeitschr. IX (1890) 141 f.

[4]) S. K. Werner, Alcuin und sein Jahrhundert (Paderborn 1876) 181.

[5]) S. Ölsner a. a. O. 132 A. 1, 454. — [6]) Porträtsdarstellungen 35.

[7]) S. Ermoldus Nigellus, Carmen in honorem Hludowici IV v. 187 ff.; vgl. Lersch a. a. O. 24 ff., 36 ff.; Clemen in der Westd. Zeitschr. IX (1890) 140 ff.; ders., Romanische Miniaturmalerei 746 f.

[8]) Nach dem Pseudo-Turpin hätte Karl das Aachener Münster mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament schmücken lassen; doch ist die Richtigkeit dieser Angabe zweifelhaft; s. Clemen, Monumentalmalerei 16 f., 741.

aus der vorchristlichen Periode solchen aus der christlichen Geschichte gegenübergestellt.[1]

Aber auch darin[2] äußerte sich dieser bewußte Anschluß an das Alte Testament, daß kirchliche Kultgegenstände unmittelbar nach dem Vorbild der entsprechenden alttestamentlichen Geräte angefertigt wurden. Das Verzeichnis der Äbte von Fulda[3] sagt uns von Hrabanus Maurus, also von einem Zeitgenossen Einhards, daß er eine Reihe von kirchlichen Kultgegenständen kunstvoll hergestellt habe, die bereits in den entsprechenden heiligen Geräten Israels ihr Vorbild gehabt hatten; es zählt ihrer eine ganze Reihe in genauer, großenteils wörtlicher Übereinstimmung mit dem Texte der hl. Schrift auf: einen Tragaltar,[4] der gleich der Bundeslade mit Ringen und Tragstangen versehen und mit Gold überzogen war (*Fecit arcam . . . cum circulis et vectibus ex omni parte auratam;* vgl. Exod. XXXVII 1 ff.: *Fecit . . . arcam . . . vestivitque eam auro purissimo . . . Conflans quatuor annulos aureos per quatuor angulos eius . . . Vectes quoque fecit . . .* vgl. XXV 10 ff.), einen Gnadenthron, d. h. wohl ein Allerheiligstes (*Fecit . . . propitiatorium;*[5] vgl. Exod. XXXVII 6: *fecit et propitiatorium;* vgl. ebd. XXV 17), Cherubim (*cherubim gloriae;* vgl. Exod.

---

[1]) S. Boek, Die Bildwerke in der Pfalz Ludwigs des Frommen zu Ingelheim, im Niederrh. Jahrb. f. Gesch. u. Kunst, hgg. v. Lersch II (Bonn 1844) 241 ff., 252 ff.; Clemen, Porträtdarstellungen 35.

[2]) Vgl. die andern von Clemen in der Westd. Zeitschr. IX (1890) 141 gebrachten Beispiele.

[3]) Catalogus abbatum Fuldensium, in den MG. SS. XIII 273: *Fecit* [Rabanus] *arcam instar arcae Mosaicae* (vgl. die Vita Hrabani archiepiscopi bei J. Mabillon, Acta sanct. ord. s. Benedicti saec. IV. 2. Teil (1688) 8; J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst 117: *. . . arca, quam ad instar arcae foederis Dei . . . fabricatam atque deauratam cum Cherubin ac vectibus suis . . . posuerat) cum circulis et vectibus ex omni parte auratam, propitiatorium cherubim gloriae, candelabrum ductile ex toto auratum . . . fecit et sacrarium, quod sacris vasis aureis et argenteis mira arte fabricatis pene replicuit.* Vgl. Clemen, Porträtdarstellungen 59 A. 4; derselbe in den (Bonner) Jahrbüchern LXXXXII (1892) 49.

[4]) Diese Deutung der *arca* (vgl. Clemen a. a. O.) scheint mir völlig gesichert zu sein, einmal wegen der zugehörigen Ringe und Tragstangen, namentlich aber auch deshalb, weil es ja unmittelbar darauf heißt, Hraban habe eine *processio iocundissima* angeordnet und bestimmt, daß dabei *ipsam . . . arcam . . . deferri.* MG. SS. XIII 273.

[5]) Vgl. Du Cange VI 533; von Schlosser, Schriftquellen 479.

XXXVI 7: [Fecit] *duos ... Cherubim;* vgl. ebd. XXV 18), einen ganz vergoldeten Leuchter aus einem Guß (*candelabrum ductile ex toto auratum;* vgl. Exod. XXXVII 17: *candelabrum ductile de auro mundissimo;* vgl. ebd. XXV 31), heilige Gefäße aus Gold und Silber *(sacra vasa aurea et argentea;* vgl. Exod. XXXVII 16: *Et vasa ... ex auro puro*) — kurz, dieselben Gegenstände, die uns auch im Liber Exodus als kunstgewerbliche Erzeugnisse Beseleels, angefertigt für das mosaische Heiligtum, aufgezählt werden. Und zwar wird uns ausdrücklich versichert, daß Hraban jenen Tragaltar angefertigt habe nach dem Vorbilde der mosaischen Bundeslade *(instar arcae Mosaicae).* Diese Stelle ist für uns insofern sehr wichtig, als sie uns auf das bestimmteste bezeugt, daß man in der Zeit, da nach unserer Vermutung in der Aachener Marienkirche das alttestamentliche Heiligtum neu erstehen sollte, in Fulda wie auch anderswo[1] bei der Anfertigung von kirchlichen Kultgegenständen sich bewußt anschloß an das Bild, das die Bibel von den entsprechenden Gegenständen des Alten Bundes entworfen hatte.

Zudem hören wir aber gerade von der alttestamentlichen Stiftshütte und von dem Tempel zu Jerusalem, daß diese Bauten im frühen Mittelalter lebhaftem Interesse begegneten, weil man in der Stiftshütte und in ihren heiligen Geräten das Vorbild für den Gottesdienst der christlichen Kirche erblickte.[2] Wir hören,[3] daß Cassiodor in einer seiner

[1]) In der Kirche, welche i. J. 806 Erzbischof Theodulf von Orleans zu Germigny-des-Prés erbaute, wurde in der Hauptapsis im Mosaikbilde die von zwei Cherubim bewachte Bundeslade nach der Beschreibung des Lib. Exodus dargestellt; vgl. Haupt, Pfalzkapelle 22, ebenda S. 20 die Abbildung; H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei 19; Clemen, Monumentalmalerei 54 ff., 713 ff., besonders 719. — Diese Beobachtung ist für uns umso interessanter, weil die erwähnte Kirche nach dem Muster der Aachener Marienkirche erbaut war; s. F. Bock, Karl's des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze (Cöln und Neuss 1867) 12; Manitius 538; Lüders 71; Clemen, Monumentalmalerei 55.

[2]) Vgl. Werner, Alcuin 131 f.; K. Ch. W. F. Bähr, Symbolik des mosaischen Kultus I (Heidelberg 1837) 111.

[3]) Cassiodor, Expositio in psalmum decimum quartum (Opera omnia, herausgeg. von J. Garetius, Rotomagi 1679) 51: *quod* (tabernaculum) *nos fecimus pingi, et in pandectis maioris capite collocari.* — Vgl. Cassiodor, De institutione divinarum litterarum ebenda 542: *tabernaculum templumque Domini . . ., quae depicta subtiliter lineamentis propriis in pandecte latino*

Schriften sowohl das Bundeszelt wie den Tempel zu Jerusalem abbilden ließ, derselbe Cassiodor, dessen Schriften dann von den karolingischen Gelehrten vielfach studiert wurden.[1] Außer bei Cassiodor findet sich ein Grundriß der Stiftshütte auch in der berühmten Bibel des Abtes Ceolfried.[2]

Wenn man all das ins Auge faßt, so ist mindestens die Möglichkeit gegeben, daß man auch bei dem Bau des Aachener Münsters, das ja zum Hauptgotteshaus des fränkischen Reiches bestimmt war, an das überragende Vorbild des alttestamentlichen Heiligtums dachte. Gerade das ist aber, wie ich meine, sehr bedeutsam!

Trotz der großen Literatur über die Aachener Marienkirche, trotz der vielfachen Vermutungen, die man hinsichtlich ihres Vorbildes aufgestellt hat,[3] ist, soviel ich sehe, das eben Gesagte noch von keiner Seite berücksichtigt und die sich ergebende Frage aufgeworfen worden. Und doch läßt sich der Nachweis erbringen, daß bei der Errichtung der Aachener Marienkirche wenigstens der Idee nach das alttestamentliche Heiligtum als Vorbild maßgebend war.

Die mosaische Kultstätte umfaßte, ebenso wie auch der Tempel Salomos, der ja im wesentlichen die Gestaltung der Stiftshütte wiedergibt,[4] bekanntlich drei Teile:[5] Vorhof, Heiliges und Allerheiligstes. Ähnlich das Aachener Münster: es bestand aus dem Atrium,[6] das dem Vorhof des israelitischen

corporis grandioris competenter aptavi. Vgl. G. B. de Rossi, La biblia offerta da Ceolfrido abbate, in: Omaggio giubilare Leone XIII della bibliotheca Vaticana, Roma 1888, S. 19; J. P. Kirsch in der Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthumskunde II (Rom 1888) 226; s. nun auch Clemen, Monumentalmalerei 728.

[1]) S. Manitius 282, 289, 293, 320, 407.

[2]) Bei P. R. Garucci, Storia della arte cristiana III (Prato 1876), tavola CXXVI Nr. 2; vgl. de Rossi a. a. O.; Kirsch in den Röm. Quartalschr. II 226; Schlosser, Beiträge 50.

[3]) S. die Zusammenstellung bei Faymonville, Dom 11 A. 2; Clemen, Monumentalmalerei 688 ff.

[4]) Vgl. O. Wolff, Der Tempel von Jerusalem und seine Maaße (Graz 1887) 5, 22; Düsterwald in Wetzer und Weltes Kirchenlexikon XI 2. Aufl. (1899) Sp. 1295.

[5]) S. Bähr, Symbolik des mosaischen Cultus I 213; C. Schick, Die Stiftshütte, der Tempel in Jerusalem und der Tempelplatz der Jetztzeit (Berlin 1896) 6 ff.

[6]) Vgl. statt anderer darüber nun Faymonville, Münster 73.

Heiligtums nachgebildet war, aus dem einen regelmäßigen achteckigen Mittelraum bildenden inneren Kern der Pfalzkapelle,[1] der sich mit dem Allerheiligsten der Stiftshütte bez. des salomonischen Tempels vergleichen läßt, und aus dem Seitenschiff, das sich um das Oktogon in Gestalt eines von einer sechzehneckigen Außenmauer begrenzten Umganges legte[2] und das dem Heiligen des jüdischen Gotteshauses entsprach. — Und wie der Tempel zu Jerusalem[3], so hatte auch die Marienkirche zu Aachen eine Vorhalle.[4]

Besonders beweiskräftig für den bewußten Anschluß der Aachener Marienkapelle an die in der Bibel gegebene Schilderung der alttestamentlichen Stiftshütte sind die übereinstimmenden Maßverhältnisse zwischen dem karolingischen Atrium auf der einen und dem Atrium der Stiftshütte und des salomonischen Tempels auf der andern Seite: das Atrium des mosaischen Heiligtums sollte nach den Worten des Liber Exodus[5] hundert Ellen in der Länge und fünfzig Ellen in der Breite messen; dementsprechend hatte auch der Tempel zu Jerusalem zweihundert Ellen in der Länge und hundert Ellen in der Breite.[6] Länge und Breite verhielten sich also bei den zwei biblischen Atrien wie 2:1. Fast genau dasselbe Maßverhältnis läßt sich nun aber auch für das Aachener Atrium feststellen. Nach der von J. Buchkremer[7] auf Grund der vor-

[1]) Ebenda 76.

[2]) Ebd. 80. — Herr Professor Dr. E. Teichmann in Aachen hatte die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen, daß die Schranken, die angeblich Oktogon und Umgang getrennt haben sollen, nicht geschichtlich sind.

[3]) S. Wolff a. a. O. 25 f.; Düsterwald a. a. O. 1295.

[4]) Vgl. nun Clemen, Monumentalmalerei 81.

[5]) XXVII v 18: *In longitudine occupabit atrium cubitos centum, in latitudine quinquaginta;* ebenda v. 9 ff.: *Facies et atrium tabernaculi . . . centum cubitos unum latus tenebit in longitudine . . . Similiter et in latere aquilonis per longum erunt tentatoria centum cubitorum . . . In latitudine . . . atrii, quod respicit ad occidentem, erunt tentatoria per quinquaginta cubitos . . . In ea quoque atrii latitudine, quae respicit ad orientem, quinquaginta cubiti erunt.* Vgl. ebd. XXXVIII 9 ff.; dazu s. B. Jacob, Der Pentateuch (Leipzig 1905) S. 204; Düsterwald in Wetzer und Welte's Kirchenlexikon XI 802; Wolff 10; Bähr, Symbolik I 229 f.; Schick 6.

[6]) Wolff 31; Düsterwald a. a. O. 1299.

[7]) Das Atrium der karolingischen Pfalzkapelle zu Aachen, in ZdAGV 20 S. 247 ff., 262; Faymonville, Münster 73.

genommenen Ausgrabungen versuchten Wiederherstellung hatte es ungefähr 36 m in der Länge, rund 17 m in der Breite. Diese Übereinstimmung wird kaum auf einem bloßen Zufall beruhen.[1] Und wie in dem Atrium des israelitischen Gotteshauses sich das große Wasserbecken des Handfasses bez. des ehernen Meeres befand,[2] so erhob sich auch im Aachener Vorhofe ein entsprechender Brunnen[3].

Beachtenswert sind neben diesen Übereinstimmungen im Atrium auch die Maße des dem Allerheiligsten entsprechenden Oktogons selber. Das Allerheiligste der Stiftshütte sollte gleiche Länge, Breite und Höhe haben[4], ebenso wie auch im salomonischen Tempel das Allerheiligste ein Kubus von zwanzig Ellen Länge, Breite und Höhe war;[5] auch hier war dem ganzen Bauplan das Quadrat bez. der Kubus zu Grunde gelegt.[6] Damit ist nun wieder die Tatsache zu vergleichen, daß auch die Aachener Pfalzkapelle aus dem sog. Achtort konstruiert ist[7]. Und zwar war das keinesfalls bedeutungslos; denn eine Inschrift, welche im Inneren des Aachener Münsters unter dem Hauptgesims des Oktogons angebracht war[8], betont ausdrück-

---

[1]) Vgl. unten im Anhang III über die Ansetzung der Elle zu 0,36 bis 0,37 m., so daß hundert Ellen tatsächlich rund 37 m. ausmachten.

[2]) Exod. XXX 18, XXXXVIII 8, XXXIX 39 und an andern Stellen; vgl. Wolff 32; Düsterwald a. a. O. 1300; Schick 14, 118.

[3]) S. Buchkremer a. a. O. 257 ff.; Faymonville, Dom 110, 112, der wohl mit Recht in dem bekannten Gußwerk der Bärin („Wölfin") einen Bestandteil dieses Brunnens sieht; dieses Gußwerk selbst will Faymonville ebd. 117 als hellenistisch betrachten; vgl. jetzt auch ders., Münster 113 f.

[4]) Düsterwald a. a. O. 805; Kittel in der Realencykl. f. prot. Theol. u. Kirche XIX 3. Aufl. S. 36; Bähr, Symbolik I 225 f.; Wolff 8; Schick 23.

[5]) Wolff 22; Düsterwald a. a. O. 1295; Schick 65. — [6]) Wolff 12.

[7]) S. C. Rhoen, Die Kapelle der karolingischen Pfalz zu Aachen: ZdAGV 8 S. 95 auf Grund eines Nachweises von Baurat Ark, sowie Beißel, Pfalzkapelle Karls des Großen, in den Stimmen aus Maria-Laach LXI (1901) 141.

[8]) MG. Poetae Latini I 432; von Schlosser, Schriftquellen 28:

Cum lapides vivi pacis conpage ligantur,
Inque pares numeros omnia conveniunt,
Claret opus domini, totam qui construit aulam
Effectusque piis dat studiis hominum,
Quorum perpetui decoris structura manebit,
Si perfecta auctor protegat atque regat:

lich die *pares numeri*, „dieselbige Zahl", auf die alle Verhältnisse übereinstimmten. Es kann demnach kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß man bei den einzelnen Maßen des Aachener Kirchenbaues mit voller Absicht von derselben Zahl ausging[1] und sich hierbei nicht bloß durch architektonische Gesichtspunkte, sondern auch durch die Rücksicht auf das alttestamentliche Heiligtum und auf die symbolische Bedeutung der Zahlen bestimmen ließ[2].

Wie das Aachener Münster selber unter dem Einfluß der Idee von dem Wiederaufleben der Stiftshütte oder auch des salomonischen Tempels entstand, wie die für Aachen gegossenen ehernen und netzförmigen Gitter[3] der im Liber Exodus (cap. XXVII v 4; XXXIX v. 39) erwähnten *craticula in modum retis aenea* entsprachen, so trugen auch die Häupter der im Aachener Münster waltenden Geistlichkeit denselben hohenpriesterlichen Ornat, der einst den Hohenpriester des Alten Bundes geziert hatte: zu Hildebald, dem Vorstand der Aachener Pfalzkapelle, konnte der Dichter sagen: „Du bist der Träger des Ephod", d. h. jenes alttestamentlichen Abzeichens, dem das christliche Pallium entsprach[4]; und den Amtsnachfolger dieses Hildebald konnte ein anderer Dichter darstellen[5], wie er dahinschreitet in einem hohenpriesterlichen Gewande, das in abwechselnder Reihenfolge verziert ist mit Granatäpfeln und klingenden Schellen.

Sic Deus hoc tutum stabili fundamine templum,
Quod Karolus princeps condidit, esse velit.

Vgl. dazu Beißel a. a. O. 141 f.; Faymonville, Dom 72; Haupt, Pfalzkapelle 24 f.; M. Scheins, Die karolingische Widmungsinschrift im Aachener Münster: ZdAGV 23 S. 401 ff.; nun auch Clemen, Monumentalmalerei 13, und Faymonville, Münster 158 f.; vgl. auch unten den Anhang III: Zur Maßeinheit beim Aachener Münsterbau.

[1]) Schon Beißel a. a. O. hat diese Absicht erkannt und betont; nur sucht er das Vorbild in den Worten der Apokalypse (XXI 16), wo es von der Stadt des himmlischen Jerusalems heißt: *et longitudo et altitudo et latitudo ejus aequalia sunt.* — Bei der Aachener Marienkirche handelt es sich aber um keine Stadt, sondern — ebenso wie bei der Stiftshütte — um ein Heiligtum; man wird deshalb schon aus diesem Grunde eher an das israelitische Gotteshaus als an das himmlische Jerusalem zu denken haben.

[2]) S. statt anderer Wolff 12 ff.

[3]) Vgl. darüber unten S. 40 f. — [4]) S. oben S. 27 A. 4.

[5]) S. oben S. 28; vgl. B. Simson, Jahrbücher des fränkischen Reichs unter Ludwig dem Frommen II (Leipzig 1876) 233.

Von einiger Bedeutung für die Erkenntnis eines solch bewußten Anschlusses an das Vorbild des Alten Testamentes scheint mir auch folgende Beobachtung zu sein. Im Aachener Münster befindet sich bekanntlich heute noch der berühmte Königsstuhl. Nicht nur sein Vorhandensein, sondern auch sein jetziger Standplatz ist bereits für das Jahr 936 quellenmäßig bezeugt. Aus karolingischer Zeit haben sich zwar keine schriftlichen Nachrichten über ihn erhalten; gleichwohl darf nach dem Urteil von fachkundiger Seite die Entstehung des Königsstuhles bereits in dieser Periode angenommen werden[1], und man darf demnach diesen Thron, dessen Seitenplatten zu Armstützen ausgebildet sind[2], unbedenklich als Stuhl Karls des Großen bezeichnen. Zu ihm führen sechs Stufen hinauf[3], die zum Teil aus antiken Säulentrommeln geschnitten sind. Und nun lese man im zweiten Buche Paraliponienon cap. IX v. 17 ff.[4] die Stelle über den Thron nach, den sich Salomo baute: auch zu diesem, dessen Armstützen hier gleichfalls vermerkt sind, führten sechs Stufen[5] empor. Das kann ja ein bloßer Zufall sein. Wahrscheinlicher aber ist es doch wohl, daß man sich bei der Herstellung des Herrschersitzes, der für den neuerstehenden Tempel des christlichen „Salomo" bestimmt war, eben bewußt an die von der Heiligen Schrift gelieferte Beschreibung vom Throne des alttestamentlichen Salomo anschloß. Das wird fast zur Gewißheit, wenn man berücksichtigt, daß auch seitens

[1]) Vgl. J. Buchkremer, Der Königsstuhl der Aachener Pfalzkapelle und seine Umgebung: ZdAGV 21 S. 182 ff.; Faymonville, Münster 127.

[2]) S. Buchkremer a. a. O. 165.

[3]) Der als Sockelstein des Thrones dienende Quader, der nicht als eigentliche Stufe gelten kann, ist hierbei nicht mitgerechnet; s. Buchkremer ebd. 169, 171 und besonders die Abbildung Nr. 16 ebd.; vgl. die Abbildung bei Faymonville, Dom 91.

[4]) Vgl. dazu Schick 192 f.; S. Cassel, Der goldene Thron Salomo's, in den Wissenschaftlichen Berichten unter Mitwirkung von Mitgliedern der Erfurter Akademie (Erfurt . . . 1853) 35 ff., besonders 52 ff.; A. Wünsche, Salomos Thron und Hippodrom Abbilder des babylonischen Himmels (Ex oriente lux Bd. II Heft 3, Leipzig 1906); R. Basset, Solaiman (Salomon) dans les légendes des Musulmanes, in der Revue des traditions populaires IV (1889) 389 ff.; G. Salzberger, Salomos Tempel und Thron in der semitischen Sagenliteratur, Berlin 1912, 55 ff. — Den Hinweis auf diese Literatur verdanke ich Herrn Geheimrat Franz Kampers in Breslau.

[5]) Salzberger ebd. 74 f.

des byzantinischen Kaisers der salomonische Thron nachgeahmt ward: in dem Hauptsaal des Palastes Magnaura nächst der Sophienkirche in Byzanz stand nämlich gleichfalls ein Thronsitz, der dem Stuhle Salomos nachgebildet war[1].

Hier in Byzanz ahmte man das Vorbild des jüdischen Jerusalem auch darin nach, daß man durch eine dem Verbindungsgang zwischen dem Tempel und dem Palast des jüdischen Herrschers[2] entsprechende Galerie die Residenz des oströmischen Kaisers mit dem oberen Geschosse der Sophienkirche verband[3]. Ähnlich handelte man auch wieder in Aachen; auch hier stellte man bekanntlich durch einen langen, gewölbten Gang mit einem hölzernen Obergeschoß eine Verbindung zwischen der kaiserlichen Pfalz und dem oberen Teile der Marienkirche her[4], so daß der Kaiser stets trockenen Fußes von seinem Palast aus in seine Pfalzkapelle gelangen konnte.

Dazu kommt nun, daß sich der vor dem Aachener Gotteshaus gelegene und bereits bei Widukind von Corvey[5] als *sixtus (xystus)* erwähnte, von Hallen umgebene Hof auch hinsichtlich dieser Bezeichnung völlig deckt mit dem gleichfalls von Säulenhallen umsäumten und Xystus genannten Platz in Jerusalem[6]!

Als Schlußsteine zu dem hier gelieferten Nachweis, daß das Aachener Münster als eine Erneuerung des alttestamentlichen Nationalheiligtums gedacht war, können zwei Quellenzeugnisse angeführt werden. Zunächst redet der Mönch von St. Gallen[7] von den Bauwerken *(edificia), quae Cesar Augustus*

[1]) S. Boek in den (Bonner) Jahrbüchern V 45.

[2]) Vgl. Schick 186 ff, 204 f. — [3]) Boek in den Jahrbüchern V 44 f.

[4]) Haupt, Pfalzkapelle 3; Faymonville, Münster 74.

[5]) Rerum gestarum Saxonicarum libri tres II cap. 1 rec. K. A. Kehr (1904) 54: die weltlichen Großen vollziehen die „Königsannahme Ottos I. *in sixto [xysto] basilicae Magni Karoli cohaerenti.* Der *xystus* ist nicht dasselbe wie der *porticus* (so fälschlich M. Krammer, Quellen zur Geschichte der Deutschen Königswahl und des Kurfürstenkollegs, Heft I [Leipzig und Berlin 1911] 2 A. 2; s. jedoch Faymonville, Dom 99 f.: der *xystus* oder *sixtus* sei, ähnlich dem Atrium, ein „von Hallen umsäumter Vorhof", wobei man jedoch mehr an „die unbedeckte innere Fläche" als an „die Baumasse selbst" zu denken habe; der Ausdruck entspreche dem deutschen „Hof" — daher ja auch die Bezeichnung des ganzen Platzes noch heute als „Domhof"; im Gegensatz hierzu sind unter *porticus* mehr die Seitenhallen zu verstehen.

[6]) S. Schick 200.

[7]) I cap. 27 in den MG. SS. II 744; bei Schlosser, Schriftquellen 27,

imperator Karolus apud Aquisgrani iuxta sapientissimi Salomonis exemplum Deo, vel sibi, vel omnibus episcopis, abbatibus, comitibus, et cunctis de toto orbe venientibus hospitibus mirifice construxit. Also „nach dem Vorbild des weisesten Salomo" hat Kaiser Karl Palast und Gotteshaus in Aachen erbaut! Unzweideutiger noch redet die zweite Stelle. Am Ende eines im Juni 798 — also noch während der Bauzeit des Münsters selber — an Karl den Großen gerichteten Briefes[1] gibt Alkuin seinem Wunsche Ausdruck, den König demnächst zu sehen *in Hierusalem optatae patriae, ubi templum sapientissimi Salomonis arte Deo construitur.* Hier zeigt sich aufs klarste, daß Aachen als das „Jerusalem" des Frankenreiches, das Aachener Münster aber als der „Tempel Salomos" galt.

Nun erst, da wir die bewußte Angleichung des Aachener Münsters an das Gotteshaus des Alten Bundes erkannt haben, werden wir es auch so recht verstehen, warum es nahe lag, in dem jeweiligen Vorsteher der Aachener Kapelle einen neuen „großen Aaron" zu erblicken. Aber auch auf Einhards Bezeichnung als Beseleel fällt neues Licht: er galt seinen Zeitgenossen mit Recht als solcher, weil auch er für die „Stiftshütte" seiner Zeit, für das Aachener Münster und seine Ausschmückung, tätig war. Das ist aber in Verbindung mit unserer schon anfangs gewonnenen Erkenntnis, daß Einhards Bedeutung als Künstler auf dem Gebiete der Kleinplastik, des Kunstgewerbes zu suchen ist, geeignet, auch die bisherigen Forschungsergebnisse über den Schmuck des Aachener Münsters, namentlich über die berühmten Bronzegitter und Bronzetüren, zu vertiefen und zu erweitern.

Schon bisher wurde von kunstgeschichtlicher Seite gelegentlich die Ansicht geltend gemacht, daß die erwähnten kunstgewerblichen Erzeugnisse von Einhard herrühren. So äußerte Faymonville[2], daß die Aachener Gitter und Türen nicht nur unter der Oberleitung Einhards in der Aachener Metallwerkstätte gegossen worden seien, sondern daß auch ihr Entwurf von ihm herrühren dürfte. Sie zeigten, meint er, deutlich genug, „wie in den künstlerischen Schöpfungen dieses Meisters die spätrömische Welt mit den angeborenen

[1]) MG. Epistolae IV 235 Nr. 145; vgl. ZdAGV 8 S. 15 A. 2; Faymonville, Münster 59 f. — [2]) Dom zu Aachen 56, 70.

und ererbten Gebilden seiner fränkischen Heimat verbunden war". Ganz besonders seien in den acht Gittern die beiden am Hofe Karls des Großen waltenden Strömungen, die germanische und die antike, verkörpert. — Diese Behauptung, bisher fast ausschließlich unter kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten aufgestellt, läßt sich, glaube ich, jetzt auch auf Grund der Quellen und ihrer im Vorstehenden versuchten Auslegung erhärten. Nicht nur kann man darauf hinweisen[1], daß schon Einhards Vergleich mit dem in Erzarbeiten erfahrenen Beseleel[2] darauf schließen läßt, daß auch Einhard Erzarbeiten wie die Aachener Gitter und Türen hergestellt habe[3]; nicht nur, daß Einhard in seiner Vita Karoli[4] die von Karl dem Großen für das Aachener Münster *ex aere solido* bestellten *cancelli et januae* hervorhebt und schon damit mindestens sein besonderes Interesse für derartige Erzarbeiten kundgibt[5] — wir haben außerdem auch gehört, daß unter den zum Aachener Palast gehörigen *opera regalia* nicht an letzter Stelle Werkstätten für Metallarbeiten zu verstehen sind[6], jene Werkstätten, in denen die Metallgießer der Libri Carolini und die in sonstigen Quellen[7] erwähnten Metallarbeiter ihr Handwerk ausübten, jene Werkstätten, zu denen nach dem oben[8] Gesagten auch ein Gußofen gehörte, und in welchen gleich anderen *aeramenta* auch unsere Aachener Gitter und Türen hergestellt worden sind. Da nun aber über all diese Werkstätten Einhard die oberste Aufsicht führte, so ergibt sich schon hieraus, daß die Aachener Gitter und Türen mindestens unter seiner Oberleitung gegossen wurden[9]. Zudem entnahmen wir dem Gedicht Walahfrid Strabos, daß Einhard sich mit den Entwürfen von derartigen Arbeiten befaßte[10]; es wird daher auch von diesem Gesichtspunkte aus die

[1]) So schon Faymonville, Dom 56. — [2]) Vgl oben S. 2.

[3]) Daneben mag Einhard gleich seinem alttestamentlichen Vorgänger, dessen Kunst in der Zusammensetzung verschiedenen Holzes gerühmt wird, auch die Mosaikarbeiten angefertigt oder doch entworfen haben, die im Aachener Münster jedenfalls bereits 829 zu sehen waren; s. darüber Faymonville, Dom 73 ff., 82, 86; ders. Münster 159 ff.; Haupt, Pfalzkapelle 22 ff.

[4]) Rec. G. Waitz ed. 4. (1880) cap. 26 S. 23; bei von Schlosser, Schriftquellen 26. — [5]) Vgl. Faymonville, Dom 56. — [6]) S. oben S. 17 ff.

[7]) Capitulare de villis, Bauriß von St. Gallen s. oben S. 14 ff. — [8]) S. 17 ff.

[9]) S. Faymonville, Dom 56; vgl. von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes 26 f. — [10]) S. oben S. 15 ff.

Annahme wahrscheinlich, Einhard habe besonders kostbare Arbeiten wie die Gitter und Türen für die kaiserliche Palastkapelle selbst angefertigt. Eben diese Gitter und Türen sind offenbar unter den „Werken gar viel" mitzuverstehen, welche Einhard nach der oben S. 24 erwähnten Grabschrift Hrabans angefertigt hatte.

Für Einhard als den Meister der Aachener Gitter und Türen spricht endlich ganz besonders noch ein Umstand, der, soviel ich sehe, bisher von keiner Seite hervorgehoben wurde und auf den ich nachdrücklich aufmerksam machen möchte. Die Kunsthistoriker haben auf die Tatsache hingewiesen, daß jene Gitter spätrömische Stilisierung zeigen, und das hat sogar zu der unhaltbaren Annahme geführt, daß sie vom Grabmal des Theodorich in Ravenna herrühren sollen[1]. Der direkte und

[1]) Nachdem bereits Rhoen in der ZdAGV 8 S. 56 die Meinung vertreten hatte, jene Gitter stammten nicht aus der Zeit Karls, hat die im Text angedeutete Ansicht bekanntlich Haupt in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur 1 (1907) 10 ff., besonders 21 ff. geltend gemacht; vgl. Haupt, Das Theoderichsgrabmal zu Ravenna, in der Zeitschrift für bildende Kunst NF. XIX (1908) 238 ff.; im selben Sinne Bruno Schulz (Hannover), Die Ergänzung des Theoderichs-Grabmals und die Herkunft seiner Formen, in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I (1907) 197 sowie Kemmerich, Porträtplastik in Deutschland 20; dagegen J. Durm, Nochmals das Grabmal des Theoderich zu Ravenna, in der Zeitschrift für bildende Kunst NF XIX (1908) 215, ebenso E. Ricci ebenda 241; Faymonville, Münster 133; s. auch die Ausführungen von Buchkremer, Königsstuhl, in der ZdAGV 21 S. 188 f; von Falke 20 f.; J. Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung (Leipzig 1904) 56 ff. (gleichfalls für die fränkische Herkunft der Gitter); auch K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker (Leipzig und Wien 1905) 98 bezeichnet die Gitter und die große eherne Türe als in Aachen selbst gegossen. In diesem Sinne auch Erich Schmidt (s. über seinen Vortrag ZdAGV 35 S. 401). — Auch der Zinkgehalt der Gitter spricht gegen ihre Herkunft aus Ravenna; s. Peltzer, Geschichte der Messingindustrie: ZdAGV 30 S. 251 f. — Haupt, Pfalzkapelle 26 bezeichnet jetzt die Frage, ob die Gitter in Aachen selber gegossen worden seien oder nicht, als offenstehend. Nach den oben S. 18 erwähnten Ausgrabungen darf sie nun doch im ersteren Sinne entschieden gelten (so auch Clemen, Monumentalmalerei 705 f.). Wie ich dem Bericht von R. A. Peltzer in der ZdAGV 33 S. 115 entnehme, handelt über die Aachener Türen und Gitter auch J. Tavenor Perry (nicht Tavernor-Perry, wie es bei Peltzer heißt) in seinem mir nicht zugängigen Werke: Dinanderie, a history and discription of mediaeval art work in copper, brass and bronze (London 1910).

bewußte Anschluß an spätrömische Formen, wie er für einen nordischen Künstler seit dem Ausgang des achten Jahrhunderts bei den regen Beziehungen des Frankenreiches zu Italien nahelag[1], ist in der Tat bei jenen Gittern unverkennbar, und es ist kein Zweifel, daß für ihren Meister oberitalienische Vorbilder maßgebend waren[2]; insbesondere bei zwei Brüstungspaaren der Gitter sind Formgebilde der spätklassisch-römischen Kunst erkenntlich, während bei den zwei andern Paaren der Aachener Meister bestrebt war, neue, selbständige Dekorationsmotive in Übereinstimmung zu bringen mit der römischen Weise der Umrahmung[3]. — Ähnlich wie mit den Gittern verhält es sich auch mit den uns überkommenen zwei großen und sechs kleineren Aachener Türflügeln. Auch für sie hat man schon italienische, ravennatische Herkunft vermuten wollen[4]. Sicher mit Unrecht! Denn nicht nur die geschichtliche Überlieferung, sondern auch die mangelhafte technische Ausführung dieser Arbeiten deutet auf ihre Entstehung im fränkischen Lande hin[5]. Bei den großen bronzenen Türflügeln der sog. Wolfstüre ist die Verzierungsweise (Eierstäbe und geöffnete Blätter, Perlschnüre) spätrömischen Vorlagen entnommen; jeder der beiden Türflügel ist mit einem Löwenkopf verziert — eine Anspielung auf den biblischen *leo de tribu Juda*[6] und damit wiederum ein Zurückgreifen auf den Inhalt des Alten Bundes! Die Haare dieser Löwen zeigen strenge Stilisierung. Gegenüber diesen nach dem Vorbild der Antike genau symmetrisch gebildeten Löwenköpfen an der Haupttüre sind die kleineren Löwenköpfe an den Nebentüren[7] von antiken Elementen weit weniger beherrscht, und die Haare sind bei ihnen mehr naturalistisch behandelt. Während die

---

[1]) W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik (Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1885) 4.

[2]) Vgl. Haupt in der Zeitschr. f. Gesch. der Architektur I (1907) 20 sowie in der Zeitschr. f. bild. Kunst NF. XIX (1908) 238.

[3]) Faymonville, Dom 59; ders. Münster 133; Clemen, Miniaturmalerei 705 f. — [4]) Haupt in der Zeitschr. f. Gesch. der Architektur I (1907) 22.

[5]) S. Faymonville, Dom 68 f.; ders. Münster 133; vgl. auch Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau II 265 ff.; von Falke 26 f.

[6]) S. Bock, Karl's des Grossen Pfalzkapelle 12.

[7]) Vgl. Haupt, Pfalzkapelle 26 f., der meint, daß die kleineren Türen vielleicht nicht unbedeutende Zeit später als die großen hergestellt wurden; s. jedoch schon Bock a. a. O. 15.

großen Türflügel überhaupt noch enge Beziehungen zu dem Schatze antiker Motive aufweisen, tritt bei den kleineren Flügeln das Bestreben des Meisters, sein Werk selbständiger und freier durchzuführen, klar hervor[1].

Gerade der Umstand aber, daß der Künstler der Aachener Metallarbeiten ausgeht von antiken Vorbildern, wie sie der römische Provinzialstil in Oberitalien übermittelte[2], daß sich auf der andern Seite aber die eigene Erfindung eines fränkisch-germanischen Künstlers zeigt, und daß somit die Aachener Gitter und Türflügel „die ersten leisen Anfänge der selbständig werdenden fränkisch-germanischen Gußwerke" darstellen[3], gerade dieser Umstand ist geeignet, uns in der Annahme zu bestärken, daß man den Schöpfer dieser Kunstwerke[4] in Einhard, dem fränkisch-germanischen, aber zu Italien nachweislich in engen Beziehungen stehenden Meister zu sehen hat. Hierüber noch ein paar Worte!

Mit voller Bestimmtheit wissen wir zunächst, daß sich Einhard selber auf italienischem Boden aufhielt: im Jahre 806 brachte er nämlich, nachdem er vielleicht schon an der Wende von 800 mit seinem „David" in Rom verweilt hatte, das Testament Karls des Großen nach Rom zu Papst Leo III., damit dieser seine Unterschrift hierzu gebe[5]. Zudem besaß Einhard

[1]) Vgl. die Ausführungen Faymonvilles, Dom 63 ff., der betont, daß die kleineren Türflügel einen Zug enthalten, durch den sie gewissermaßen als „Ausgangspunkt zu den naturalistisch gebildeten Gestalten an den Mainzer Bronzetüren" erscheinen.

[2]) Vgl. Springer-Neuwirth II 108; Clemen, Monumentalmalerei 705 f.

[3]) S. Bock, Pfalzkapelle 24; vgl. v. Falke 27; Bucher 63 f.

[4]) Daß Gitter und Türflügel zur selben Zeit und von derselben Hand gefertigt worden seien, meinte bereits Bock a. a. O. 14 f., 17, 23 f. und hebt nun auch Stephani II 267 ff. hervor: „Im Hinblick auf das durchaus gleichartige Material und in Rücksicht der chronologisch durchaus übereinstimmenden Verzierungen, die in gleicher Stilisierung sowohl an den Thürflügeln, wie an den Emporenschranken vorkommen, erscheint die Annahme durchaus begründet, daß diese Gußwerke von ein und derselben Hand und und zu gleicher Zeit gefertigt worden sind." S. desgleichen auch Faymonville, Dom 56: schon allein angesichts der Übereinstimmung des Materials der Gußarbeiten könne man die Aachener Gitter und Türen hinsichtlich ihrer Herkunft nicht von einander trennen.

[5]) Annales regni Francorum rec. F. Kurze zu 806 S. 121; vgl. Kurze, Einhard 25.

in Oberitalien und zwar in Pavia nach seinem eigenen Bericht in den zwanziger Jahren des neunten Jahrhunderts eine Kirche, die *basilica beati Johannis baptistae, quae vulgo Domnanae vocatur;* von dem karolingischen Herrscher hatte er sie erhalten[1]. Es kann also nicht wundernehmen, wenn Einhard von Oberitalien, wo in der karolingischen Periode der Erzguß wohl bekannt war[2], Anregung und Förderung bei seiner Ausübung der Metallplastik im Frankenreich empfing.

Die aufs sicherste bezeugten Beziehungen des Franken Einhard zu Oberitalien bieten somit eine innere Erklärung für die Eigenart der Aachener Metall-Arbeiten, wie sie anderseits auch die vermutete Autorschaft Einhards an diesen Werken zu verbürgen geeignet sind. Ohne die im vorstehenden nachgewiesenen Umstände betont zu haben[3], hat Faymonville[4] Einhard als Schöpfer jener Kunstwerke angenommen und bemerkt, daß ganz besonders jene acht Bronzegitter die beiden an Karls Hofe waltenden Strömungen, die germanische und die antike, zusammen verkörpern und daß die Formen die germanische als tiefer erscheinen lassen.

Anhang I: Zum Briefe an „Vussin" (Nr. 57).

In Brief Nr. 57 wird dem Empfänger „Vussin" ein Mann als leuchtendes Vorbild vor Augen gestellt, in dem man seit Mabillon (Annales II [1704] lib. XXVIII cap. 48 S. 427) Hrabanus Maurus, den berühmten Abt von Fulda, zu sehen geneigt war (so auch bei Jaffé IV 477 A. 1; Bacha 66 f. und noch bei Wattenbach, Geschichtsquellen I 7. Aufl. S. 258); in Hrabans Kloster soll der junge „Vussin" damals gesandt worden sein. Gegen diese Annahme wandte sich aber mit gutem Grunde Hampe in den Epistolae V 138 A. 1 (vgl. NA. XXI 630 f.) und legte dar, daß, nach dem ganzen Inhalt der Zeilen zu schließen, der Empfänger in der fraglichen Zeit keinesfalls in ein Kloster eingetreten, sondern vielmehr an den kaiserlichen Hof nach Aachen gekommen sein wird. Denn für einen Aufenthalt am Aachener Hof, wo zeitweise ein ziemlich freier Ton herrschte (s. E. Mühlbacher, Deutsche Geschichte unter den Karolingern, in der Bibliothek deut-

[1]) Translatio Sanctorum Marcellini et Petri I cap. 6, in den MG. SS. XV 242; vgl. Kurze, Einhard 26. — [2]) Springer-Neuwirth II 108.

[3]) Stephani II 117 f. hat den Aufenthalt Einhards in Rom und die Eindrücke, die er daselbst empfangen mußte, wohl vermerkt; daß aber der römische Aufenthalt Einhards „Studien halber" erfolgt sei, kann man wohl nur in beschränktem Sinne behaupten. Die Beziehungen Einhards zu Pavia hat auch Stephani nicht berücksichtigt. — [4]) Dom 70.

scher Geschichte, herausgeg. von Zwiedineck-Südenhorst, Stuttgart 1896 S. 258), waren gegenüber einem jungen Mann, der wie „Vussin" aus der bisherigen Umfriedung seines Klosters *(relicto ovili)* in die große Welt trat, die guten Ermahnungen zu einem sittlichen Lebenswandel, die der Absender seinem Schützling gibt, allerdings angebracht. Auch ich nehme daher an, daß „Vussin" zur Abfassungszeit dieses Briefes nicht in das Kloster Fulda, sondern in die Hof- und zwar genauer in die Kunstgewerbeschule nach Aachen kam; an seinen Eintritt in ein bestimmtes Hofamt wird man kaum zu denken haben. Unter dem ihm als Vorbild dargestellten Manne aber ist, wie ich meine, der in dem Brief erwähnte *domnus E.*, also Einhard, zu verstehen. Auf ihn paßt jedenfalls all das sehr gut, was der Schreiber von diesem Vorbild sagt: wir wissen ja, daß Einhard die Oberleitung der Aachener Kunstwerkstätten hatte (s. darüber oben im Texte), daß er Lehrer an der kaiserlichen Hofschule war, deren Leitung ihm wahrscheinlich übertragen war (s. Kurze 13), und daß er in dieser Stellung junge Leute für den Dienst beim Kaiser abrichtete (vgl. den Hinweis Hampes im NA. XXI 630 A. 2 auf den Brief, in welchem Einhard dem Kaiser die Leute empfiehlt, *quos ad servitium vestrum enutrivi;* MG. Epistolae V 114 Nr. 10). Es paßt demnach auf Einhard als Lehrmeister „Vussins" sehr gut, wenn dieser ermahnt wird: *cui* (nämlich dem ihm vor Augen gerückten Vorbild) *te totum comisisti, eius mandatis insiste.* Und wenn dem „Vussin" verheißen wird, er werde bei getreuem Befolgen der Vorschriften seines Meisters *nullo vitalis scientiae commodo* entbehren, wenn es von dem Vorbild „Vussins" weiter heißt, *quidquid ex ipso lucidissimo et abundantissimo magni oratoris ingenio assequi nobilis scientiae potueris, nihil intactum relinque,* wenn von den *grammatica et rethorica ceteraque liberalium artium studia* die Rede ist, so deckt sich das alles mit der Annahme, daß das Muster und der Lehrer „Vussins" niemand anders als Einhard ist. Denn auch Einhard wird, wie wir oben im Texte hörten, in einer Reihe von Quellen wegen seiner Vielseitigkeit gerühmt (vgl. dazu im Brief an „Vussin" die Worte *nullo vitalis scientiae commodo carebis);* er war, wie gesagt, vor allem Lehrer an der Hofschule — *quidquid ex ipso ... oratoris ingenio assequi nobilis scientiae potueris ...* —, er war hier wahrscheinlich der Nachfolger des Grammatikers Petrus von Pisa *(grammatica studia);* er versuchte sich, durch das Beispiel der römischen Dichter angeregt, auch in Versen *(rethorica ceteraque liberalium artium studia).* S. zu all dem Kurze 12 f., 21, 31; Manitius a. a. O. 639, 641.

In unserem Briefe an „Vussin" heißt es nun u. a.: *Misi igitur tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvi, quae ad praesens occurrere poterant, ut eorum notitiam ibidem perquireres.* Während von den Forschern die einen unter der nach obigen Darlegungen unhaltbaren Voraussetzung, es sei der Brief von Einhard geschrieben, es als beachtenswert hervorhoben, daß hiernach Einhard Vitruvs Lehrbuch der Architektur gekannt und studiert habe, meinte man von anderer Seite gerade in Anbetracht dieser Stelle, daß Vitruv für Einhard manches Dunkel enthalten habe und daß somit jene

Worte eher gegen Einhards Eigenschaft als Baukünstler sprächen (vgl. Jaffé IV 490 A. 6; Fr. Schneider in den Annalen des Ver. f. nass. Alterthumskunde XII 304). Demgegenüber wollte Bacha 29 (ebenso Bondois, Translation des Saints Marcellin et Pierre 83 A. 1) die Worte dahin aufgefaßt wissen, daß dem „Vussin" hiermit nur eine Aufgabe, die er lösen sollte, gestellt wurde; anders Kurze 21 A. 3, der (gegenüber Jaffé) bemerkt, daß auch für einen Meister der Baukunst manches bei Vitruv dunkel sein konnte, wenn er selber keinen Kommentar zur Hand hatte, während dem „Vussin" nach dem Text des Briefes ein treffliches Hilfsmittel zur Erläuterung jener dunklen Ausdrücke zur Verfügung stand. — Wie mir scheint, wäre die fragliche Stelle, selbst wenn der Brief von Einhard wäre, weder für noch gegen Einhards Eigenschaft als Architekt von entscheidender Beweiskraft (vgl. die richtige Bemerkung Clemens in der Westdeutschen Zeitschrift IX [1890] 138). Dazu kommt nun aber, daß das Schreiben gar nicht von Einhard ist; vielmehr ist Einhard der in dem Briefe erwähnte *domnus E.*, der eine *capsella columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit.* Einhard hat also jenes Mo'ell mit elfenbeinernen Säulchen und damit ein Werk der Kleinplastik angefertigt, sodaß künftig unser Brief vor allem ein Zeugnis für Einhards Fähigkeiten auf dem Gebiet der Kleinplastik bildet, daneben allerdings auch einen Hinweis auf seine Kenntnisse in der Theorie der Architektur. Denn an der fraglichen, von Einhard verfertigten *capsella* konnte sich ja der Empfänger des Briefes über einige dunkle Ausdrücke bei Vitruv Klarheit verschaffen; der Bau, den jenes Kästchen darstellte, war also unter architektonischen Geschichtspunkten, vermutlich auf Grund der Lehren Vitruvs, von Einhard entworfen worden. Nach der sicher richtigen Annahme von Schlossers, Beiträge zur Kunstgeschichte 34 handelte es sich vielleicht um das Modell eines griechischen Tempels; ich möchte zum Vergleich auf die Front des mit Säulen geschmückten Tempels verweisen, den die Kanonestafel des Evangeliars aus Gandersheim darstellt; s. G. Swarzenski, Die karolingische Malerei und Plastik in Reims, im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen XXIII (1902) 98.

Anhang II: Zu den Briefen Einhards an G(erward, nicht Geboin), Nr. 14 und 18.

Der Empfänger des Briefes Nr. 18 (MG. Ep. V 119) ist in der Überlieferung nicht genannt, sondern nur mit G. bezeichnet, und zwar wird er von Einhard als *dilectissimus frater G., gloriosus comes atque optimas* angeredet. Bacha 75 und ebenso dann Kurze 57 sowie Hampe im NA. XXI 620 vermuteten in diesem Grafen G. den Pfalzgrafen Geboin. Für diese Vermutung kann aber bloß der Umstand angeführt werden, daß Einhard gelegentlich auch mit diesem Pfalzgrafen Geboin in Briefwechsel stand, was jedoch zur Begründung dieser Annahme nicht genügt. Ich bin vielmehr überzeugt, daß kein anderer als der oben (S. 25) genannte Gerward jener als

comes atque optimas bezeichnete G. ist. — Zunächst erinnere ich daran, daß auch Gerward zu den Korrespondenten Einhards gehörte: an ihn ist Brief Nr. 52 (a. a. O. S. 135) gerichtet, der mit genau derselben Anrede wie Brief 18 dem *dilectissimo fratri Gerwardo* zugesandt wird. Aber auch der Inhalt von Nr. 18 berührt sich aufs engste mit dem Inhalt von Nr. 52: hier sucht es Einhard gegenüber Gerward zu begründen, warum er nicht an den Aachener Hof gekommen sei; in ähnlicher Weise spricht er auch im ersten Teil von Nr. 18 von seiner Abwesenheit vom (Aachener) Hofe, indem er sich bei dem Empfänger dafür bedankt, daß er ihm die Erlaubnis verschafft habe, zum Dienste seiner Heiligen Marzellin und Petrus (nach Seligenstadt) zu ziehen, also den Kaiserhof zu verlassen. Offenbar war Einhard auch nach der Niederlegung des Hofamtes, das er als Vorstand der Aachener Kunstgewerbeschule sowie als Hofbibliothekar bekleidet hatte, nicht aller Verpflichtungen gegenüber dem Kaiserhofe ledig; er war vielmehr gleich den späteren, zwar nicht dauernd am Hofe sich aufhaltenden, aber doch zu zeitweisem Hofdienst verpflichteten Räten, die den „täglichen Räten" des Herrschers (s. über diese S. Riezler, Geschichte Baierns III, Gotha 1889, 675) gegenüberstanden, gehalten, von Zeit zu Zeit wieder am Hofe zu erscheinen und hier Dienst zu tun, insbesondere wohl auch in dem Amte, das er ehedem selbst innegehabt hatte, seinem Nachfolger mit Rat und Tat an die Hand zu gehen (vgl. die Darlegungen Bondois', Translation des saints Marcellin et Pierre 81 ff., die zu zeigen suchen, daß Einhards Rücktritt von seinem Amte [s. dazu Kurze 52; Hampe im NA. XXI 605] nicht so ganz vollständig gewesen ist). Der Nachfolger Einhards sowohl in der Leitung der Hofbücherei wie in der Verwaltung der Kunstanstalten und Staatsbauten war nun aber gerade jener Gerward, an den Nr. 52 (wie m. E. auch Nr. 18) gerichtet ist: Einhard selbst berichtet uns in seiner Translatio von diesen Amtsobliegenheiten Gerwards (s. oben S. 16 A. 3); wohl in seiner Stellung als Amtsnachfolger Einhards in der Leitung der kaiserlichen Bibliothek hat Gerward zur Vita Karoli jene Distichen geschrieben, die in das vielleicht am Kaiserhof befindliche Exemplar eingetragen wurden und durch die Einhard als Verfasser der Vita bezeugt ist (s. MG. Poetae Lat. II 126; vgl. Manitius 643). — Unter dem Gesichtspunkt, daß Gerward Einhards Hofamt übernommen hatte und daß dieser bei seinem zeitweiligen pflichtgemäßen Aufenthalt am Kaiserhofe Gerward als erfahrener Berater beigegeben war, begreift man nun, warum sich Einhard gerade an diesen wenden mußte, wenn er von seinem Hofdienst befreit sein wollte. — Spricht somit schon der Inhalt des ersten Teiles von Nr. 18 dafür, daß dieser Brief für Gerward bestimmt war, so zeigt ganz besonders die zweite Hälfte (auch bei von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst 422), daß er und kein anderer als Empfänger zu betrachten ist. Diesem letztern wird nämlich ein Maler N. besonders empfohlen und dieser als *devotus junior vester* bezeichnet. Das aber paßt wieder vorzüglich auf Gerward, da er ja der Vorstand der Aachener Kunstgewerbeschule und als solcher allerdings

die geeignete Persönlichkeit zur Förderung eines Kunstjüngers war, der erwähnte Maler aber angesichts dieser Stellung Gerwards wirklich als dessen *devotus junior* bezeichnet werden konnte. — Kurze 35 und Hampe im NA. XXI 620 A. 2 vermuten als Empfänger von Brief 14 (Epistolae V 117) dieselbe Persönlichkeit wie bei Nr. 18. Ich stimme dem durchaus bei und glaube demnach, daß auch dieser Brief an Gerward gerichtet ist. Auch hier berührt sich der Inhalt der Zeilen enge mit dem Gegenstand von Nr. 18 und Nr. 52: in Nr. 14 ersucht Einhard den (nicht mit Namen überlieferten) Empfänger, sein Nichterscheinen am Hoflager beim Kaiser zu entschuldigen, und bittet ihn gleichzeitig um schriftliche Antwort in dieser Sache. Dieser Brief ist nach Hampe (Ep. V 117) vom April 830. — Wenn sich nun in dem Brief Nr. 18, der (nach Hampe in den Ep. V 119) in die Mitte des Jahres 830 gehört, Einhard bei G(erward) dafür bedankt, daß ihm dieser die Erlaubnis verschafft habe, zu seinen Heiligen ziehen zu dürfen, so kann sich das auf die Erfüllung des in Nr. 14 vorgebrachten Ersuchens beziehen. — Doch sei dem wie immer: der Empfänger von Nr. 18 ist jedenfalls der als kaiserlicher Bibliothekar und als Leiter der Kunstgewerbekammer und -schule sowie des Bauwesens beamtete Gerward. Das ist insofern sehr beachtenswert, als der Empfänger dieses Schreibens als *comes atque optimas* betitelt wird, woraus die hohe gesellschaftliche Stellung jenes Gerward offenkundig und damit ein für die Entwicklung der Künstlerschaft in gesellschaftlicher Hinsicht beachtenswertes Zeugnis erbracht wird.

Anhang III: Zur Maßeinheit beim Aachener Münsterbau.

Wie man längst weiß, ist die Aachener Pfalzkapelle aus dem sog. Achtort konstruiert; in der S. 36 erwähnten Widmungsinschrift, die sich unter dem Hauptgesims des Oktogons hinzog, ist denn auch von der Maßeinheit, auf welcher der ganze Bau beruhe, die Rede. Schon Beißel (Pfalzkapelle, in den Stimmen aus Maria-Laach LXI [1901] 141) hob die Beobachtung hervor, daß sich der Aachener Baukünstler einer Maßeinheit bedient haben müsse, die zur Länge eines Meters in irgendeiner Beziehung stand; denn die Länge von 8 Metern habe ihm als eine gewisse Einheit gegolten. Das scheint mir durchaus richtig zu sein; nur glaube ich nicht mit Beißel, daß diese 8 Meter auf der „Länge eines großen Mannes", dessen Größe man zu 2 m. ansetzen müßte, also auf dem Produkt $2 \times 2 \times 2$ m., sondern vielmehr auf dem Produkt $2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2$ Fuß zu je 0,25 m. beruhten. — Nach Vitruv, dessen klassisches Lehrbuch in der Karolingerzeit vielfach benutzt wurde (s. Manitius 248, 641, 644), beträgt die Länge eines Fußes zwei Drittel Elle (s. Du Cange II 2. Aufl. 642 unter cubitus 1). Wenn wir den Fuß zu 0,25 m. annehmen — ich werde diesen Ansatz sogleich zu rechtfertigen suchen —, so hatte die Elle rund 0,37 m. Und nun erinnern wir uns, daß die Länge des alttestamentlichen Atriums nach der Bibel 100 Ellen betrug. Da nun aber, wie wir sahen, das Aachener Atrium im Anschluß an

das von der Bibel entworfene Bild von der Stiftshütte angelegt wurde, so mußte dasselbe, wenn die Elle rund 0,37 m. betrug, etwa 37 m. lang sein. Die Nachgrabungen ergaben nun, wie wir schon früher hörten, für das Aachener Atrium tatsächlich fast genau diese Länge, nämlich rund 36 m. Diese Übereinstimmung darf doch wohl als ein neuer Beweis für den Anschluß an die Worte der Bibel beim Aachener Gotteshause erachtet werden. Die Größe der Elle stellt sich somit unter Berücksichtigung auch dieses Gesichtspunktes auf 0,36—0,37 m., die Größe des Fußes auf 0,24 – 0,25 m. heraus.—Vielleicht möchte diese Länge eines Fußes als zu niedrig erscheinen. Aber sie wird anderweitig durchaus bestätigt: wenn wir nämlich die Größe Kaiser Karls im Betrage von 1,92 m., wie sie sich durch Messungen von anthropologischer Seite ergab (s. Clemen, Porträtdarstellungen Karls des Großen 16 f.; M. Kemmerich, Der körperliche Habitus deutscher mittelalterlicher Herrscher, in der Politisch-anthropologischen Revue VI, 1907, S 313 f.), mit der Angabe Einhards (Vita Karoli cap. 22 S. 19) vergleichen, wonach Karl sieben seiner eigenen Füße *(suorum pedum)* gemessen habe, so zeigt sich, daß hierbei der Fuß Karls auf 0,274 m anzusetzen ist. Da nun aber diese 0,274 m. nicht etwa dem Normalfuß entsprachen, sondern dem diese Normalgröße doch ziemlich überschreitenden Fuße Karls (vgl. R. Mowat, Origine germanique du pied de roi et caractères de la réforme des poids et mésures opérée par Charlemagne, in den Mémoires de la société nationale des antiquaires de France 7. série VIII [LXVIII Bd. 1909] 130 f.), so ergibt sich, daß die Länge des Normalfußes mit 0,24—0,25 m. nicht zu niedrig gegriffen ist — auch im Großherzogtum Hessen rechnete man den Fuß bloß zu $^1/_4$ Meter —; diese Länge bildete also die beim Aachener Münster verwendete Einheit und ergab jene *pares numeri,* welchen alle Verhältnisse angepaßt wurden.

II.

Die Felsenmoschee zu Jerusalem („Omarmoschee") — das Vorbild des Aachener Münsters?

Wenn ich hier mit ein paar Worten die vielerörterte Frage nach dem baulichen, architektonischen Vorbilde des Aachener Münsters berühre, so geschieht das nicht in der vermessenen Absicht, eine neue und „endgiltige" Lösung dieses Problems bieten zu wollen. Vielmehr handelt es sich hier nur um den Versuch, den Nachweis der vorigen Studie, es sei das Aachener Heiligtum gleichsam als Stiftshütte des fränkischen Reiches, als wiedererstandener Tempel Salomos gedacht gewesen, auch für die Frage nach dem architektonischen Vorbild des Aachener Münsters zu verwerten. Ich möchte daher diesen Abschnitt gewissermaßen nur als eine Beilage zur vorausgegangenen Studie,

nicht als selbständige, abschließende Untersuchung aufgefaßt wissen.

Der Bauten, in welchen die einzelnen Forscher das Vorbild der Aachener Marienkirche vermutet haben[1], sind bekanntlich nicht wenige. J. Strzygowski[2] hat — mögen seine Folgerungen auch zu weitgehend sein[3] — jedenfalls mit beachtenswerten Gründen die Gestalt des Aachener Münsters in Zusammenhang gebracht mit dem im Morgenland stark verbreiteten Bautypus der Martyrien[4].

Wo immer man auch das Muster unseres Aachener Gotteshauses suchen mag, so kann doch jedenfalls als Vorbild, wenn anders man von einem solchen überhaupt sprechen will, nur ein gesäulter Zentral- und Kuppelbau in Frage kommen. Auf ein solches Bauwerk, das weit älter als das Aachener Münster ist und somit wenigstens vom zeitlichen Gesichtspunkt aus als Muster gedient haben könnte, möchte ich im folgenden aufmerksam machen; für seine tatsächliche Einwirkung darf einmal der Umstand angeführt werden, daß es gerade den einstigen Standplatz des alten salomonischen Tempels zu Jerusalem einnahm, ja daß man sich unter ihm dieses jüdische Volksheiligtum selber vorstellen zu dürfen glaubte, daß es demnach auch nahelag, bei der beabsichtigten Wiedererrichtung des alttestamentlichen Gotteshauses in Aachen sich an jenen Bau anzulehnen. In der Annahme eines solchen bewußten Anschlusses werden wir durch die Tatsache bestärkt, daß zu Jerusalem, dem Standplatze jenes Bauwerkes, und zum Patriarchen wie auch zum weltlichen Herrscher dieser Stadt der Erbauer des Aachener Münsters in nahen Beziehungen stand.

Der Bau, welchen ich meine und in welchem ich bis zu einem gewissen Grade dieses „Vorbild“ des Aachener Münsters sehen möchte, ist der unter dem irreführenden Namen „Omar-Moschee“[5] bekannte mächtige Kuppelbau, der sich noch heute auf dem Tempelplatz zu Jerusalem über dem berühmten

[1]) Vgl. statt anderer aymonville, Dom 11 f. A. 2; ders. Münster 85; H. Bogner, Die Grundrissdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger [Studien zur deutschen Kunstgeschichte LXXIII, Straßburg 1906].

[2]) Dom zu Aachen 26, 44. — [3]) S. Faymonville, Dom 12 A.

[4]) Das Aachener Münster selbst freilich stellt kein Martyrion dar; s. Clemen, roman. Monumentalmalerei 688.

[5]) Sie ist nicht von Omar sondern von Abd-el-Melik erbaut.

„heiligen Felsen“ erhebt und daher auch als Felsenkuppel oder Felsendom (Kubbet-es-Sachra) bezeichnet wird.

Diese Felsenmoschee ist, wenn nicht früher[1], so doch schon gegen Ende des siebenten Jahrhunderts (zwischen 688 und 691) von dem Kalifen Abd-el-Melik erbaut[2]. In der Hauptsache ist sie in ihrer alten Gestalt bis auf unsere Tage erhalten; denn die späteren Erneuerungen betrafen nur äußere Einzelheiten, während die innere Konstruktion unberührt blieb. Die Bögen, welche heute leicht zugespitzt sind, waren das ursprünglich nicht, sondern wiesen volle Rundung auf[3]. Die aus Holz errichtete Kuppel, welche die Moschee jetzt trägt, wurde im elften Jahrhundert zum Ersatz der ehemals gewölbten Kuppel, die kurz vorher durch ein Erdbeben zerstört worden war, der Moschee aufgesetzt[4]. — Diese Felsenmoschee weist nun manche beachtenswerte Übereinstimmung mit dem Aachener Münster auf. Gehen wir näher darauf ein!

Wie der innere Kern des Aachener Münsters ein Oktogon ist, so bildet auch der Grundriß des Felsendoms in seinen Außenmauern ein regelmäßiges Achteck[5]; wie der Aachener Bau von

---

[1]) Nach Sepp (J. N. Sepp und B. Sepp, Die Felsenkuppel eine justinianische Sophienkirche, München 1882; S. XI, S. 53 ff.) und Schick 219 f. ginge dieser Bau sogar auf Justinian zurück; gegen diese Meinung s. G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I. Bd. (Stuttgart 1892) 39, Tafel 10, Nr. 2 und 3; vgl. P. W. von Keppler, Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient, 4. Aufl. (Freiburg i. Br. 1902) 236 f.

[2]) Vgl. Melchior de Vogüé, Le temple de Jérusalem (Paris 1864) 76, 80 ff., 85 f; Sepp, Jerusalem und das heilige Land I (Schaffhausen 1863) 291 ff., 305; [A. Chauvet et] É. Isambert, Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'orient III (Syrie, Palestine. Paris 1882) 278 ff.; K. Bädeker, Palästina und Syrien (Leipzig 1891) 42 ff.; Joh. Fahrngruber, Nach Jerusalem I 2. Aufl. (Würzburg-Wien) 205 ff.; F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I (Freiburg i. B. 1896) 367; Dehio-Bezold, Kirchliche Baukunst I 38 f.; A. Kuhn, Allgemeine Kunst-Geschichte Bd. I, I. Halbband (Einsiedeln, Waldshut und Cöln a. Rh. 1909) 357; D. Joseph, Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit, I 2. Aufl. (Leipzig 1912) 346; A. Springer, Handbuch der Kunstgesch. II 8. Aufl. von J. Neuwirth, Leipzig 1909, S. 82. — [3]) S. Vogüé 82; Sepp, Felsenkuppel 85; Bädeker 43.

[4]) S. Vogüé 93; Sepp, Felsenkuppel 115; Kraus I 368; Kuhn I 357; Joseph I 2. Aufl. 346; Springer-Neuwirth II 82.

[5]) Der Mittelraum des Felsendomes ist kreisförmig, während sich um den ersten Umgang ein durch Pfeiler angegebenes Achteck mit je zwei

einer Kuppel, die auf einem von Fenstern durchbrochenen Tambour sitzt, abgeschlossen wird[1], so wird auch die Felsenmoschee von einer mächtigen Kuppel gekrönt, die auf einen von zahlreichen Fenstern durchsetzten Tambour sich stützt[2]. Wie im Innern dieser Moschee ein Band mit einer Inschrift rings um die Mauern herumlief und die Entstehungszeit und den Gründer dieses Gotteshauses nannte[3], ähnlich war auch im Innern des Aachener Münsters eine Inschrift in roter Farbe, welche den „Fürsten Karl" als den Gründer dieses Gotteshauses kündete[4] und die schon oben[5] erwähnten *pares numeri* hervorhob. Auch darin zeigt das Aachener Münster eine gewisse Übereinstimmung mit der Felsenmoschee, daß bei diesem letzteren Heiligtum die Stützenreihe, welche, im Achteck aufgestellt, die beiden Umgänge von einander trennt, aus acht Pfeilern und sechzehn Säulen, von denen je zwei zwischen zwei Pfeilern stehen, gebildet wird[6], und daß geradeso beim Achteck der Oberkirche im Aachener Münster ein entsprechender Wechsel zwischen Pfeilern und Säulen sich findet[7].

Wenn somit die Gestalt der Aachener Marienkirche mehrfach starke Anklänge an die Kubbet-es-Sachra zeigt, so weichen doch beide Bauten in wesentlichen Punkten auch wieder von einander ab[8], und ich bin weit davon entfernt zu behaupten, das Aachener Münster sei eine Kopie des Felsendomes im architektonischen Sinne. Davon kann keine Rede sein! Meine Meinung geht vielmehr bloß dahin, daß die zentrale Form und der kuppelförmige Abschluß des Aachener Münsters, welches eine Erneuerung des alttestamentlichen Heiligtums darstellen sollte, schon

---

Säulen auf jeder Seite, zusammen also mit 16 Säulen, zieht; s. Vogüé 83 Tafel XVIII; Kraus I 367 f; Schick 246; Sepp, Jerusalem 295.

[1]) S. Faymonville, Dom 13; Haupt, Pfalzkapelle 4.

[2]) Vogüé 80, 91; Tafel XVIII. — [3]) S. Vogüé 84 f.; Bädeker 44 f.

[4]) S. Faymonville, Dom 72. — [5]) S. 36 f.

[6]) S. Vogüé 83; Chauvet-Isambert 281; Kraus I 367.

[7]) S. den Grundriß der Oberkirche bei Faymonville, Münster 76.

[8]) Vor allem darin, daß das Aachener Münster im Gegensatz zur Felsenmoschee ein zweistöckiger Bau ist; ferner auch darin, daß das letztere Heiligtum einen zweifachen, die Aachener Marienkirche aber nur einen Umgang hat; endlich hat diese einen achteckigen Mittelraum und eine sechzehneckige Außenseite im Unterschiede zur Kubbet-es-Sachra, deren Kern rund ist und dann in ein Sechzehneck übergeht.

allein im Hinblick auf den entsprechenden Kuppelbau der Felsenmoschee gewählt wurde; diese stand gerade auf der Stätte des einstigen Tempels Salomos[1], ja man stellte sich unter ihr das altjüdische Heiligtum geradezu selber vor[2]. Eben dadurch erklärt sich auch der außerordentlich große Einfluß, den der Jerusalemer Felsendom ausübte: der Ritterorden der Templer führte die Kuppel dieser Felsenkirche als das *Templum Domini* in seinem Siegel; in Frankreich, in England und in Deutschland erstanden Ordenskirchen der Templer nach dem Vorbild der Kubbet-es-Sachra[3]. Ja die Vorstellung von der Identität dieses Heiligtums mit dem Tempel des Alten Bundes hat ihren Einfluß auch auf die Darstellung flandrischer wie italienischer Meister ausgeübt, so daß noch Raffael, als er die Szene der Verlobung der hl. Maria mit dem hl. Joseph vor dem alten jüdischen Tempel darstellen wollte, eben diesen Tempel unbedenklich durch das Bild der Felsenmoschee wiedergab[4].

Das alles ist nichts Neues. Als neu aber darf das Ergebnis[5] bezeichnet werden, daß man schon in der Zeit Karls des Großen

[1]) S. Vogüé 76; Schick 240; Kraus I 366; Keppler 238; Fahrngruber 208.

[2]) In dem Werke von J. N. Sepp und B. Sepp, Die Felsenkuppel S. 35, 63 ff., 138 wird die Kubbet-es-Sachra identifiziert mit jener „unvergleichlichen" Kirche, welche nach Procopius (De Justiniani imperatoris aedificiis libri sex, ed. Th. A. Snallemberg, Parisiis 1537, lib. V, S. 121) Justinian der Gottesgebärerin weihte und von der es heißt, daß sie seitens der Einheimischen als das „Neue Heiligtum" bezeichnet werde *(Novam ecclesiam vocant incolae)*. Vorausgesetzt, daß diese Identifizierung berechtigt ist, was freilich bestritten wird (s. statt anderer von Keppler 236 f.), so würde diese Benennung jenes Heiligtums als *nova ecclesia* vielleicht darauf hindeuten, daß man bereits in der fraglichen Zeit gleichsam das neuerstandene Heiligtum κατ' ἐξοχήν in jenem Gotteshause sehen wollte, wie dieses jedenfalls später als *Templum Domini* schlechtweg galt. — Vgl. Schick 220: dieses Heiligtum sei im Gegensatz zum alten jüdischen der neue Tempel genannt worden.

[3]) S. F. W. Unger, Über die christlichen Rund- und Octogonbauten, in den (Bonner) Jahrbüchern XLI (1866) 30; Kraus I 368; Vogüé 77 f; Sepp, Felsenkuppel 135; auch die Kathedrale von Moskau hat im Felsendom ihr Vorbild; s. ebenda.

[4]) S. Vogüé 76 A. 1; Kraus I 368; Dehio und Bezold 38, 554; Sepp, Felsenkuppel 73; über die Ähnlichkeit abbessynischer Rundkirchen mit dem Felsendome s. Unger a. a. O. 39.

[5]) E. Förster, Die deutsche Kunst in Wort u. Bild (Leipzig 1879) 27 und A. von Cohausen, Die Altertümer im Rheinland (Wiesbaden [1891]) 50

den auf dem Platze des alten salomonischen Tempels sich erhebenden Zentralbau der Felsenmoschee mit seiner gewaltigen Kuppel bis zu einem gewissen Grade zum Vorbild wählte, damals, als man das *Templum sapientissimi Salomonis* zu Aachen, dem *Hierusalem optatae patriae,* wiedererstehen lassen wollte.

Aber wie soll man äußerlich diesen Einfluß eines Bauwerkes im Orient auf die Errichtung eines Gotteshauses im fernen Westen begreifen? Wie konnte Karl und sein Hof von der Form der Felsenmoschee als eines Zentral- und Kuppelbaues wissen, wie sich hierdurch bestimmen lassen, in Aachen gleichfalls diese Form zu wählen? Wie kam Kunde vom Aussehen der Kubbet-es-Sachra bis an den Aachener Hof? — Wir werden im nächsten Abschnitt von den Einflüssen des Orients auf das Abendland in der fränkischen Periode näheres hören. Hier sei zunächst nur auf ein paar Umstände hingewiesen.

Die Einwirkung des Orients auf das karolingische Münster hat bekanntlich schon Strzygowski mit Nachdruck verfochten[1], und es hätte von vornherein nichts Befremdendes an sich, wenn man beim Bau unseres Münsters von der Felsenmoschee zu Jerusalem ausging. Und dies umso weniger, als nachweislich schon im sehr frühen Mittelalter die heiligen Stätten zu Jerusalem großem Interesse begegneten; die zahlreichen mit Erläuterungen versehenen Abschriften, welche von der von Adamannus gegen Ende des siebenten Jahrhunderts verfaßten Beschreibung des hl. Landes und der darin befindlichen Darstellung einiger Kirchen Jerusalems gemacht wurden[2], weisen darauf hin. Besonders aber möchte ich, um die Möglichkeit der Beeinflussung der Aachener Marien-

---

sowie schon H. Otte, Gesch. d. roman. Baukunst in Deutschland (Leipzig 1874) 79 haben die Form des Aachener Münster zurückgeleitet auf den Einfluß der Grabeskirche zu Jerusalem, die man ihrerseits wieder in Zusammenhang mit der dortigen Felsenmoschee gebracht hat; s. darüber Bogner, Grundrißdisposition d. Aachener Pfalzkapelle 10 f., 22, 29; vgl. H. Bogner, Die Bedeutung des Aachener Oktogons als Zentralbau, im Archiv für christl. Kunst XXIV (1906) 17 f.; ders., Über die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte, in der Zeitschrift f. christl. Kunst XIX (1906) 115 f.; ders., Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten (Studien zur deutschen Kunstgesch. LXXII, Straßburg 1906) 21; Unger in den (Bonner) Jahrbüchern XLI (1866) 29.

[1]) S. unten S. 60. — [2]) Schlosser, Beiträge 50.

kirche durch die Kubbet-es-Sachra darzutun, auf die Beziehungen aufmerksam machen, in welchen Karl d. Gr. einmal zu dem Herrscher, zu dessen Reich Jerusalem gehörte, zu Harun al Raschid[1], ferner gerade auch zu dem christlichen, kirchlichen Oberhaupte dieser Stadt, zum dortigen Patriarchen, stand: im Jahre 797 ordnete Karl zwei Gesandte an Harun al Raschid ab, die von einem als Dolmetsch dienenden Juden namens Isaak begleitet wurden; einige Jahre hernach traf bei Karl eine orientalische Gesandtschaft ein. Die erwähnten Botschafter des Frankenherrschers an Harun al Raschid scheinen auf ihrem Wege nach Bagdad auch Jerusalem berührt zu haben. Jedenfalls kam im Jahre 799 am Aachener Hof ein Mönch aus Jerusalem an, welcher unter anderem Reliquien vom hl. Grabe[2] dem Frankenherrscher überbrachte. Karl selbst schickte einen seiner Hofpriester namens Zacharias nach Jerusalem und gab ihm reiche Geschenke für das hl. Grab und die übrigen hl. Stätten mit. Dieser Hofpriester wurde bei seiner Rückkehr von zwei Mönchen begleitet, welche im Auftrage des Patriarchen Karl unter anderem die Schlüssel des Berges Sion, also jener Stätte, auf der eben unsere Felsenmoschee gelegen war, überreichten. Kurze Zeit hernach wie auch noch später treffen wir neuerdings Boten des Patriarchen im fränkischen Reiche.[3]

Diese Beziehungen des fränkischen Herrschers zum Orient, wie sie sich seit 797 nachweisen lassen, waren damals sicher nichts völlig Neues: schon der Vater Karls, Pippin, hatte gegen Ende seiner Regierung mit dem Kalifen von Bagdad Almansur in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, und es ist jedenfalls nicht ausgeschlossen, daß Karl selber schon vom Beginn seiner Regierung an dieses gute Verhältnis zum Orient fortgesetzt und gepflegt hat.[4]

---

[1]) Vgl. aber auch Clemen, romanische Monumentalmalerei 712.

[2]) Vgl. St. Beißel, Die Aachenfahrt [Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach LXXXII] Freiburg 1902, 2 f.; Strzygowski, Dom zu Aachen 37.

[3]) Mühlbacher, Deutsche Gesch. unter den Karolingern 162 f.; S. Abel und B. Simson, Jahrb. d. fränk. Reiches unter Karl d. Gr. II, Leipzig 1883, 203, 232 ff., 254 ff., 282 f., 291, 298, 365, 368 ff., 404 ff.

[4]) Abel-Simson ebd. I 2. Aufl. (Leipzig 1888) 289 f.

Bei diesem regen Interesse Karls für den Orient, das sich u. a. in seinen Geldspenden für die Wiederherstellung der christlichen Kirchen in der heiligen Stadt äußerte[1], ist es nicht verwunderlich, wenn man sich durch die Form des auf der Stätte des alten salomonischen Tempels sich erhebenden und vielleicht schon damals geradezu als *Templum Domini* angesehenen Gotteshauses bestimmen ließ, auch bei dem neuen „salomonischen Tempel" zu Aachen die Form eines solchen Zentralbaues zu wählen. In diesem Sinne möchte ich die aufgeworfene Frage[2] beantworten, was denn Karl den Großen bestimmt habe, bei seinem Münster die Form des Zentralbaues anzuwenden, trotzdem die Hauptkirchen der damaligen Christenheit in Rom doch Langhausbauten waren. —

Vielleicht ist dieses Ergebnis auch von unmittelbar praktischer Bedeutung für die Wiedererneuerung des Aachener Münsters: wenn man bei dessen Erbauung die Felsen-Moschee vor Augen hatte, so geschah dies nicht bloß wegen der „Harmonie der Verhältnisse" in ihrem Innern, sondern auch wegen der über alle Wände ausgegossenen „unbeschreiblichen, feenhaften Pracht musivischer Dekoration", wegen des „blendenden Reichtums von Arabesken, Pflanzen- und Linienornamenten, von buntem Fayenceschmuck an den untern Wandteilen, von vielfarbigem Glasschmuck in den durchbrochenen Fensterplatten"[3], kurz, wegen all der Herrlichkeit und all des Glanzes, welche der Felsenmoschee wie kaum einem zweiten Heiligtume eigen waren. Auch der Frankenherrscher und sein Künstlerkreis wird daher alles weniger als ein kahles, schmuckloses Gebäude, haben herstellen wollen, als es galt, in der neuen Aachener Hof- und Staatskirche den Tempel König Salomos wiedererstehen zu lassen. Die innere Berechtigung der glanzvollen Erneuerung des Aachener Münsters in unseren Tagen dürfte sich unter diesem Gesichtspunkte klar ergeben.

---

[1]) S. Abel-Simson II 371.

[2]) Vgl. Bogner im Archiv für christliche Kunst, Jahrgg. 1906, S. 1.

[3]) v. Keppler, Wanderfahrten 236; vgl. de Vogüé 83 über die „curieuses compositions qui forment cette brillante décoration"; Sepp, Felsenkuppel 57: Die Felsenkuppel sei der Tempel, „welcher alle Kirchen der heiligen Stadt an Majestät überstrahlt." „Wer die Felsenkuppel gesehen, kann nie mehr ganz unglücklich sich fühlen." Ebd. S. XXXIV.

III.

Der Einfluß Aachens und seiner Pfalzkapelle auf die Folgezeit — Einhard und Wolfin, der Meister des Mailänder Paliotto.

Der Einfluß, welchen Aachen als Kultur- und Kunstzentrum seit dem Ende der Regierung Kaiser Karls auf die weitere Entwicklung der Kunst nahm, kann nicht leicht überschätzt werden. Die kunstgewerblichen Werkstätten und Anstalten, die sich nach dem oben Gesagten in Aachen und in dessen Nachbarschaft befanden und in welchen die ersten Keime zur späteren Blüte der verschiedenen Zweige des Kunsthandwerks gelegt wurden, jene Werkstätten, in welchen Eisenschmiede, Gold- und Silberarbeiter, Plastiker, Elfenbeinschnitzer, Ziseleure, Toreutiker, Mosaikkünstler, Maler und andere Kunsthandwerker ihre Arbeiten herstellten und mit denen ein Gußofen und wohl auch noch sonstige technische Betriebe verbunden waren, mußten notwendiger Weise von großer Bedeutung werden für die Folgezeit.[1] Hier muß gleichsam der Herd gesucht werden, von dem aus die Funken starker Kunstpflege hinüberflogen zu den Sitzen von diesem und jenem kunst- und prunkliebenden Kirchenfürsten, von Erzbischöfen, Bischöfen und Äbten. Es scheint mir beachtenswert und sicher kein bloßer Zufall zu sein, daß gerade für jene Stätten, deren Namen wir in der Geschichte der karolingischen Kunst begegnen, auch persönliche Beziehungen zum Aachener Hofe nachweisbar sind. Ich beschränke mich darauf, dies zunächst für zwei berühmte Evangeliare, für das Evangeliar von St. Medard zu Soissons und für das heute in der Stadtbibliothek von Abbéville befindliche, aus dem Kloster St. Riquier stammende Evangeliar[2] darzutun.

[1]) Die außerordentliche Bedeutung, welche die Schöpfungen Karls d. Gr. für die Entwickelung der Metallkunst im nördlichen Europa hatten, sowie die Stellung Aachens als Ausgangspunkt dieser Bewegung ist, wie ich aus dem Bericht von R. A. Peltzer in der ZdAGV XXXIII (1911), 115 ersehe, in dem oben S. 42 A. 1 erwähnten Werke von Tavenor Perry richtig gewürdigt.

[2]) Vgl. darüber statt anderer H. Janitschek, Das orientalische Element in der Miniaturmalerei, im Straßburger Festgruß an Anton Springer (Berlin und Stuttgart 1885) 10 ff.; derselbe, Geschichte der deutschen Malerei 31 f.

Das letztere Evangeliar wurde früher als ein Geschenk Karls d. Gr. für Angilbert, den Abt des Kloster St. Riquier, erachtet. Demgegenüber hat Janitschek[1] gezeigt, daß die Entstehung dieses Kunstwerkes erst in die Zeit nach dem Tode Angilberts (814) angesetzt werden darf. Nun war aber, worauf ich aufmerksam machen möchte, der Nachfolger Angilberts, der Presbyter Elisachar[2], einer der hervorragendsten Hofwürdenträger während der ersten Periode der Regierung Ludwigs d. Fr. Elisachar war bereits zur Zeit, da Ludwig noch als Unterkönig Aquitanien regierte, Ludwigs Kanzler für dieses Teilreich gewesen und ist als solcher i. J. 808 bezeugt, während er dann bei der Thronbesteigung Ludwigs das wichtige Amt eines kaiserlichen Hofkanzlers erhielt; dieses hatte er bis 819 inne. Aber auch nachdem er diese Würde niedergelegt hatte, galt Elisachar als einer der ersten Großen am Kaiserhofe. Ihn und den kaiserlichen Erzkaplan Hilduin schildert der Hofdichter Ermoldus Nigellus[3] gleichsam als die beiden Stützen Kaiser Ludwigs.

Wir wissen von der Persönlichkeit dieses Elisachar nicht allzuviel. Hinsichtlich seiner Herkunft verrät uns aber doch schon sein Name einiges. Der Name Elisagar oder, wie er gräzisiert lautet, Helisachar[4] läßt sich — so belehrt mich mein in den orientalischen Sprachen gelehrter Freund Reichsarchivassessor Dr. Ignaz Hösl — durch das hebräische *eli zâkar* erklären. Dem letzteren Worte liegt die semitische Wurzel *sakar* zu Grunde. Im Syrischen entspricht dem ein Wort, das, soviel wie „sich erinnern", „gedenken" bedeutet. Offenbar war der Träger des Namens Elisagar oder Helisachar ein Semite und zwar vermutlich

[1]) Geschichte d. deutschen Malerei 32 f.

[2]) Vgl. H. Breßlau, Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien I 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 385 f.; B. Simson, Jahrbücher des fränkischen Reichs unter Ludwig dem Frommen Bd. I (Leipzig 1874) 23 f.; II (1876) 234 f.

[3]) Carmen in honorem Hludovici IV v. 413 f., in den MG. Poetae Lat. II 69; vgl. Simson I 260.

[4]) Die Form „Helisachar" ist (nach Dr. Hösl) bloß durch die griechische Schreibung des Namens zu erklären; in der Tat findet sich wiederholt auch die Schreibung ohne H; s. unten S. 61 A. 1 und S. 62 A. 1.

ein Syrer. Scheffer-Boichorst[1], Bréhier[2] und Strzygowski[3] haben gezeigt, welch starken Einfluß der Orient auf das frühchristliche Gallien ausübte, wie Gallien von Juden und von den mit ihnen verwandten Syrern in den ersten christlichen Jahrhunderten geradezu überschwemmt wurde.[4] Auch nach der Eroberung Syriens durch die Araber hörte die Zuwanderung von Syrern nach dem Westen nicht völlig auf, wenn sie auch ganz wesentlich zurückging und wenn nun auch bloß mehr einzelne Syrer sich nach dem fränkischen Reiche wandten; ehedem aber waren es große Massen von Syrern gewesen, die nach Gallien gezogen waren und hier sich niedergelassen hatten.[5] Ich möchte es für sehr wahrscheinlich halten, daß wir es auch bei unserm Elisachar mit einem Semiten zu tun haben, dessen Heimatland Syrien war.

Wie gesagt, war Elisachar das Haupt der kaiserlichen Kanzlei.[6] In dieser leitenden Stellung hatte Elisachar entscheidenden Einfluß auf das ganze Schreibwesen am Hofe und auf die Heranbildung des Schreibpersonals daselbst[7], das sowohl durch Unterricht wie durch praktische Anleitung in der Kanzlei geschult wurde; ausdrücklich wird uns in einer die Werke des Fulgentius enthaltenden Handschrift überliefert, daß dieser Band von Elisachar herrühre, der ihn von der Hand Aldrichs habe anfertigen lassen und ihn einem Kloster — vermutlich St Medard

---

[1]) Zur Geschichte der Syrer im Abendlande, in den Gesammelten Schriften von Paul Scheffer-Boichorst II. Bd. [Historische Studien, herausgeg. von E. Ebering, XLIII, Berlin 1905] 188 ff.

[2]) Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen-âge, in der Byzantinischen Zeitschrift XII (1903) 1 ff.

[3]) Dom zu Aachen 44 ff.; vgl. K. Brandi, Der byzantinische Kaiserbrief aus St. Denis, im Archiv für Urkundenforschung I (1908) 15 ff.

[4]) Über Orient und Abendland sowie über die Syrer s. nun namentlich Clemen, romanische Monumentalmalerei 670 ff., 676 f.

[5]) Scheffer-Boichorst a. a. O. 206.

[6]) S. Th. Sickel, Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger (Wien 1867) 92 ff.; Breßlau, Handbuch der Urkundenlehre I 2. Aufl. 374 ff.

[7]) Vgl. zur Zahl der Kanzleipersonen zur Zeit Karls d. Gr. O. Redlich, Allgem. Einleitung zur Urkundenlehre (Erben, Schmitz-Kallenberg, Redlich, Urkundenlehre I, München-Berlin 1907) 97; über die Heranbildung der Urkundenschreiber und ihre Stellung am Hofe s. Sickel, Lehre von den Urkunden der Karolinger 100.

in Soissons — geschenkt habe.[1] Der als Hersteller dieser Handschrift hier genannte Aldrich ist wahrscheinlich der auch sonst begegnende Kanzleibeamte dieses Namens, der später zum Abt von Ferrières und schließlich (829) zum Erzbischof von Sens erhoben wurde[2]; als Mitglied der Kanzlei wurde Aldrich vermutlich von seinem Vorgesetzten Elisachar mit der Herstellung jener Handschrift betraut.

Wie hier so hat offenbar Elisachar vermöge seines Amtes als Kanzleivorstand auf die Entstehung und Ausgestaltung von Handschriften auch sonst bestimmend eingewirkt. Die Berücksichtigung dieser Tatsache in Verbindung mit der Erkenntnis der semitischen, syrischen Abstammung Elisachars ist nun, wie ich glaube, geeignet, eine bereits wiederholt festgestellte Erscheinung begreiflich zu machen: das Eindringen orientalischer, syrischer Elemente in den Schmuck der Handschriften seit der Zeit Ludwigs d. Fr.[3] Wir haben — Janitschek[4] hat darauf hingewiesen — die ausdrückliche Nachricht, daß Karl d. Gr. zu der Prüfung und Korrektur der Evangelientexte, an welche er sich in den letzten Jahren seines Lebens gemacht hatte, Griechen und Syrer heranzog, wobei natürlich auch orientalische, syrische Handschriften als Vorlagen verwandt wurden. Nun wissen wir aber — und darauf möchte ich aufmerksam machen — gerade von unserm wahrscheinlich aus Syrien stammenden Elisachar, daß er ein auf dem Ge-

---

[1]) Vgl. Mabillon, Annales II 515 über diesen „*veterrimus codex*," an dessen Ende es hieß: *Hunc codicem venerabilis Elizachar abbas per manus Aldrici filii sui in Christo, sancto* ... [der Name ist radiert, Mabillon vermutet *Medardo*] *dedit.*

[2]) Vgl. über ihn Breßlau, Urkundenlehre I 2. Aufl. 385; M. Buchner, Zur Biographie des hl. Aldrich, Abtes von Ferrières und Erzbischofes von Sens (829—836), in den Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige NF. IV (1914) 201 ff.; ders., Nochmals zur Biographie des hl. Aldrich, ebd. NF. VI (1916) 392 ff. Auf die Einwürfe W. Levisons, Das Formularbuch von Saint-Denis, im NA. XLI, 1917, 283 ff. gedenke ich in anderem Zusammenhange zu antworten, wie beiläufig hier bemerkt sei.

[3]) S. Janitschek, Das orient. Element 12; Scheffer-Boichorst 223; Strzygowski, Dom zu Aachen 52; vgl. ders., Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903; nun auch Clemen, romanische Monumentalmalerei 686.

[4]) Das orientalische Element 12; vgl. Scheffer-Boichorst 206.

biete der kirchlichen Liturgie sehr gelehrter und verdienter Mann war. Der bekannte Liturgiker Amalar sagt uns nämlich im Vorwort zu seinem Liber de ordine antiphonarii[1], daß Elisachar, den er als *apprime eruditus et studiosissimus in lectione et divino cultu* und als das Haupt unter den Großen Kaiser Ludwigs rühmt, sich mit der Bearbeitung von Chorgesangsbüchern, mit der Auswahl und Abfassung der Versikeln, welche auf ein Responsorium folgten, abgemüht habe. Wir besitzen zudem einen Brief unseres Elisachar an den Bischof Nedibrius von Narbonne, der ein anschauliches Bild von der Tätigkeit Elisachars in dieser Hinsicht bietet.[2] Hier erwähnt Elisachar ausdrücklich die „Menge der Bücher" *(librorum copia),* welche er bei seiner Arbeit herangezogen habe.

Wenn man diese reiche schriftstellerische Betätigung Elisachars auf dem Felde der kirchlichen Literatur und zugleich die ebenfalls ausdrücklich bezeugte Verwendung von Syrern bei der Revision der Evangelientexte ins Auge faßt, wenn man gleichzeitig die vermutlich syrische Herkunft Elisachars berücksichtigt und endlich hierbei sich auch daran erinnert, daß dieser Mann durch seine Stellung als Kanzleichef Kaiser Ludwigs einen maßgebenden Einfluß auf das gesamte Schreibwesen am Aachener Hofe ausübte, dann wird man es sehr wohl begreiflich und natürlich finden, wenn seit Elisachars Wirken in dem Schmucke der Handschriften orientalische Elemente sich mehr und mehr bemerkbar machen, während in den älteren Handschriften hiervon noch nichts wahrzunehmen ist.[3] Der große Einfluß, welchen im karolingischen Schreibwesen und in der damit zusammenhängenden Miniaturmalerei die Schola

---

[1]) Bei Migne, Patrologia latina CV Sp. 1244: *In versibus, quos pene mutatos reperiet, si forte quis dignum duxerit praesens volumen frequentare, laboravit et sudavit sacerdos Dei Elisagarus apprime eruditus et studiosissimus in lectione et divino cultu, necnon et inter priores primus palatii excellentissimi Ludovici imperatoris;* vgl. ebenda: *. . . vir et gloriosus presbyter Elisagarus . . . certavit, ut ex diversis libris congregaret versus convenientes responsorii, quos nos et alii multi cupiunt in nocturnali officio;* vgl. R. Mönchemeier, Amalar von Metz [Kirchengeschichtliche Studien, herausgeg. von Knöpfler, Schrörs und Sdralek I. Bd. 3. und 4. Heft] Münster i. W. 1893, 28 f., 168; E. Bishop, Ein Schreiben des Abtes Helisachar, im NA. XI (1886) 564 f. — [2]) S. den Brief im NA. XI 564 ff.

[3]) S. Janitschek, oriental. Element 12.

Palatina und damit wiederum der Kaiserhof zu Aachen, wo diese Schola seit der letzten Regierungszeit Karls ihren dauernden Sitz hatte[1], ausübte[2], wird also auch hier wieder ersichtlich. Maßgebend hierfür war nicht an letzter Stelle die Persönlichkeit Elisachars.[3]

Für eben diesen Abt von St. Riquier und Kanzler Ludwigs scheint nun auch das erwähnte, aus dem Kloster St. Riquier stammende Evangeliar[4] angefertigt worden zu sein. Vermutlich ist es in dem Aachener Skriptorium selber entstanden, sei es nun, daß Elisachar wie bei andern Handschriften[5] den Auftrag zu seiner Herstellung gab oder daß etwa Kaiser Ludwig selber es als eine Gabe für seinen Kanzler und für dessen Abtei hier schreiben und malen ließ. Bekanntlich bildeten ja Handschriften begehrte Geschenke, die seitens der fränkischen Herrscher an die in ihrer Gunst stehenden Kirchenfürsten oftmals gegeben wurden.[6]

Unter fast den nämlichen Verhältnissen wie dieses Evangeliar scheint eine zweite prächtige Handschrift entstanden und gleichfalls in Aachen hergestellt worden zu sein[7]: das Evan-

---

[1]) Vgl. H. Janitschek in der Publikation der Ada-Handschrift [Publikationen d. Gesellsch. f. rhein. Geschichtskunde VI, Leipzig 1889] 64, 74; K. Menzel ebd. 9, der annimmt, daß das Evangeliar von Soissons am Hofe selber entstanden ist, und bemerkt: „Nur am kaiserlichen Hofe konnte in jener Zeit den Handschriften die Pracht und Sorgfalt der kalligraphischen und malerischen Ausstattung zugewandt werden; nur dort waren die Schreiber und Künstler vorhanden, welche sich im Auftrag des Kaisers oder anderer ihm nahe stehender vornehmer Personen zu Leistungen so hohen Ranges verbanden."

[2]) Vgl. Janitschek in der Publikation der Trierer Ada-Handschrift 64, 72, 74; St. Beißel, Die Schreibkünstler der karolingischen Hofschule zu Aachen, in der ZdAGV 12 (1890) 315; nun besonders Clemen, Monumentalmalerei 706 ff.

[3]) Vgl. zu einer Neuerung im Urkundenwesen, an welcher gleichfalls Elisachar beteiligt war, M. Tangl, Die tironischen Noten in den Urkunden der Karolinger, im Archiv für Urkundenforschung I (Leipzig 1908) 107 f.

[4]) Vgl. Janitschek in der Ada-Handschrift 87.

[5]) Vgl. oben S. 60 über die auf Elisachars Befehl angefertigte Handschrift der Werke des Fulgentius.

[6]) S. Janitschek in der Ada-Handschrift 64.

[7]) Ich bemerke, daß sich dieses Ergebnis durchaus mit der Anschauung deckt, zu welcher Menzel in der Ada-Handschrift S. 9 auf anderem Wege gekommen ist (s. oben A. 1); vgl. Beißel, Schreibkünstler a. a. O. 316.

geliar, das aus dem Kloster St. Medard in Soissons stammt.[1] Von ihm sagt uns die Überlieferung ausdrücklich, daß es als ein Geschenk Kaiser Ludwigs d. Fr. i. J. 827 dem Medarduskloster, in welches gerade damals kurz zuvor die Gebeine des hl. Sebastianus übertragen worden waren (826) und in dem sich Kaiser Ludwig wahrscheinlich in jener Zeit aufhielt[2], gegeben worden sei; diese Überlieferung wird durch das Evangeliar selber keineswegs Lügen gestraft, da sie weder vom paläographischen noch vom kunsthistorischen Standpunkt aus anzufechten ist.[3] Nun stand aber i. J. 827 auch St. Medard unter der Leitung eines gleichzeitig als Hofwürdenträger waltenden Abtes: des Abtes Hilduin von St. Denis, dem wir in der Zeit zwischen 819 und 830 als Erzkaplan und somit als Vorstand der Hofgeistlichkeit an der Aachener Marienkirche begegenet sind;[4] als Hauptstütze Kaiser Ludwigs schildert ihn neben dem Kanzler Elisachar der Dichter Ermoldus Nigellus [5] Am kaiserlichen Hofe zu Aachen hatte Hilduin seinen Amtssitz; hier bewohnte er ein unmittelbar beim Münster gelegenes Gebäude, das in Rücksicht auf diese seine Eigenschaft als Sitz des Hauptes der fränkischen Hofgeistlichkeit als der „Lateran" bezeichnet wurde.[6] In Aachen selber dürfte denn auch das Evangeliar entstanden sein, das für Hilduins Abtei St. Medard bestimmt war. Interessant für uns ist nun, daß in diesem Evangeliar ein Priester abgebildet ist, der ein Weihrauchfaß schwingt und der nach Janitschek[7] „zweifellos orientalische, bestimmter gesagt, syrische Tracht trägt". Wie ich meine, ist dieser Priester, der bei einer gottesdienstlichen Funktion dargestellt und als Orientale, genauer als Syrer, charakterisiert ist, niemand anders als Elisachar, der

[1]) Vgl. Janitschek in der Ada-Handschrift 89 f.; ders., oriental. Element 9; ders., Geschichte d. d. Malerei 31.

[2]) S. Mühlbacher in den Reg. imp. I[2] Nr. 842; vgl. Odilo, Translatio S. Sebastiani cap. 43, in den MG. SS. XV 388.

[3]) Janitschek in der Ada-Handschrift a. a O. — [4]) Oben S. 28.

[5]) Carmen in honorem Hlud. IV v. 413 f., in den Poctae Lat. II 69; vgl. über die Verbindung von Kanzlei und Kapelle Tangl im Archiv für Urkundenforschung I (1908) 162 ff., 164.

[6]) Als *domus pontificis* oder *Palatium Lateranense* wurde dieses Gebäude bezeichnet; s. F. von Reber, Der karolingische Palastbau, in den Abhandlungen der hist. Cl. d. Münchener Akademie der Wissenschaften XX (Denkschriften LXV, 1892) 205. — [7]) Oriental. Element 10.

von Amalar als *studiosissimus in... divino cultu* gerühmte syrische Kanzler Kaiser Ludwigs, der ja gleich Hilduin in Aachen seine Wirkungsstätte hatte und dessen Bildnis daher auch sehr leicht von dem Meister des Evangeliars von Soissons in sein Kunstwerk aufgenommen werden konnte.

Wie der mutmaßliche Empfänger des Evangeliars von Abbéville, Elisachar, so war also auch der mit dem Evangeliar von St. Medard beschenkte Abt dieses letzteren Klosters einer der Hofwürdenträger zu Aachen, also an jener Stätte, deren Bedeutung als Kunstzentrum wir ins rechte Licht zu setzen suchten. Der tiefere Grund dieser Erscheinung liegt darin, daß hier in Aachen eben gleichsam der Treffpunkt für all jene Kreise war, die an dem künstlerischen Schaffen daselbst irgendwie interessiert waren, daß daneben aber auch die rege künstlerische Tätigkeit, welche sich in Aachen während der ersten Jahrzehnte des neunten Jahrhunderts vor allem unter dem Einfluß Einhards bemerkbar machte, ihrerseits befruchtend und anregend einwirkte auf die Großen, die hier am Sitze der kaiserlichen Regierung ihre dauernde oder zeitweilige Wirkungsstätte hatten und die es sicher nicht daran fehlen ließen, auch das ihre zum Prunk und zur Pracht des kaiserlichen Hoflagers beizutragen.

Waren somit die Aachener Kunstwerkstätten und Kunstschulen, nicht minder auch die gesellschaftlichen Verhältnisse daselbst von größtem Einfluß auf die Ausbreitung der Künste und auf die Blüte namentlich des Kunsthandwerkes, so war daneben von einer besonderen Bedeutung für die Weiterentwicklung das Aachener Münster und seine Ausstattung, wie sie vor allem von Einhards Hand geschaffen ward. Es wäre eine überflüssige Wiederholung von Bekanntem, wollte ich hier die Gotteshäuser aufzählen, welche noch im neunten Jahrhundert im Anschluß an den Bau des Aachener Münsters entstanden sind.[1] Doch nicht bloß das Aachener Münster als Ganzes sollte der folgenden Zeit als Vorbild dienen, auch einzelne Ausstattungsstücke desselben und zwar gerade solche Metallarbeiten, in denen wir wahrscheinlich Werke Einhards zu erblicken haben, boten auf lange Zeit hinaus Anregung; bilden

[1]) S. darüber Faymonville, Dom 43; ders., Münster 46; Dohme 15 f.; Lüders 70 f.; Clemen, roman. Monumentalmalerei 698.

doch z. B. die kleineren Türflügel zu Aachen mit ihren ziemlich naturalistisch gestalteten Löwenköpfen den Ausgangspunkt zu den zwei Jahrhundert später von Erzbischof Willigis von Mainz bestellten Flügeln der Mainzer Bronzetüren.[1]

Dieser große Einfluß der Aachener Marienkirche auf die Folgezeit war, wie gesagt, schon bisher bekannt. Aber eine tiefere Erklärung für ihn bildet doch erst der in der obigen ersten Abhandlung erbrachte Nachweis, daß die Aachener Marienkirche der karolingischen Zeit als das wiedererstandene Heiligtum des Alten Bundes und damit als das Heiligtum des jungen fränkischen Reiches schlechthin galt. Erst jetzt wird es innerlich begreiflich, warum der gleichnamige Enkel des großen Karl, der Westfranke Karl der Kahle, nachdem ihm Aachen trotz allen heißen Bemühens unerreichbar geblieben, während die kaiserliche Krone tatsächlich auf seinem Haupte glänzte, sichtlich so großen Wert darauf legte, wenigstens eine Nachbildung des Aachener Münsters in seinem Reiche zu besitzen.[2]

Wie das Werk, das unter den beiden ersten Frankenkaisern in Aachen erwuchs, in mehr als einer Hinsicht zum Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung ward, so lassen sich auch Fäden nachweisen, welche die Persönlichkeit, die damals an der Spitze des Aachener Kunstlebens stand und alle Zweige desselben leitete, unsern Einhard, mit anderen Männern und Orten verbinden, deren Namen in der Geschichte der bildenden Künste uns begegnen; der Einfluß der künstlerischen Tätigkeit Einhards tritt auch hier zutage War Einhards Vita Karoli auf literarischem Gebiet, auf dem Gebiete der Geschichtschreibung, von einem unvergleichlichen Erfolge begleitet — bekanntlich gehörte sie zu den beliebtesten, außerordentlich häufig abgeschriebenen Werken des Mittelalters[3] —, so scheint von nicht geringerem Einfluß Einhards Wirksamkeit auf dem Gebiete der Kunst, vor allem der Metallplastik, geworden zu sein. Ein wesentlicher Teil von den wenigen plastischen Ar-

[1]) S. aus'm Weerth in den (Bonner) Jahrbüchern LXXVIII (1884) 163; Faymonville, Dom 68. — Für den unmittelbaren Zusammenhang der Mainzer Türflügel mit den Aachener Erztüren spricht auch die Inschrift auf den ersteren; s. Peltzer, Geschichte der Messingindustrie, in der ZdAGV 30 (1908) 252. — [2]) S. darüber Lüders 71.

[3]) S. Wattenbach, Geschichtsquellen I[7] 206; Manitius 243.

beiten, die uns aus der Karolinger-Zeit entweder selber überkommen sind oder deren einstiges Vorhandensein uns bezeugt ist[1], war für Orte bestimmt oder von Persönlichkeiten bestellt, die irgendwie auch in Einhards Lebensgang eine Rolle spielten. Ich erinnere nur etwa an Fulda[2], wo Einhard seine Jugendjahre verbracht hatte, ehe er durch den dortigen Abt Baugulf an den Hof Karls kam[3]; mit Fulda blieb Einhard auch in seinem späteren Leben in Verbindung.[4] Einhards künstlerische Tätigkeit war es wohl, die seinem jüngeren Zeitgenossen, dem Abte Hrabanus Maurus von Fulda, die Wege wies und ihn bestimmend beeinflußte. Auch Hraban hat ja Werke der Kleinplastik angefertigt; gleich Einhard liebte er es, sich hierbei bewußt an das Vorbild des Alten Bundes anzuschließen.[5] Derselbe Hraban hat dann Einhards Grabschrift verfaßt und hier von ihm gerühmt, daß er durch seine künstlerische Tätigkeit so manchem förderlich gewesen sei.[6] In demselben Fulda, das also mit Einhards Lebensgang in enger Verbindung steht, arbeitete auch ein anderer Künstler jener Tage, Isanbert mit Namen.[7] Wieder einem andern Meister dieser Zeit, dem Abt Ansegis von Fontanelle, sind wir bereits begegnet[8] und haben dabei vernommen, daß er unter Einhards Oberleitung als Werkmeister schaltete und gleichfalls auf dem Gebiete der Metallplastik tätig war.

Einhards Wirksamkeit in Aachens Kaiserpfalz erklärt vor allem aber auch die Erscheinung, auf die Peltzer[9] mit Recht hingewiesen hat: die Erscheinung, daß die ältesten größeren Erzgußwerke, die auf deutschem Boden uns überhaupt überkommen sind, gerade aus Aachen herrühren. Wohl mag dies seinen innersten Grund darin haben, daß im linksrheinischen Gebiete bereits zur Römerzeit der Bergbau und die Metallurgie betrieben worden waren und daß sie hier teilweise auch

[1]) S. die Zusammenstellung derselben bei Clemen, Plastik, in den (Bonner) Jahrbüchern LXXXII (1892) 140 f.

[2]) Über die Reste karolingischer Plastik aus Fulda s. ebenda 49, 140 f.

[3]) S. Kurze 6 ff.; Manitius 639 f.

[4]) S. Dohme 7; Bacha 62; dazu M. Tangl, Die Urkunde Ludwigs d. Fr. für Fulda, im NA. XXVII (1902) S. 31 f.; vgl. Kurze 79 f.

[5]) S. oben S. 32 f. — [6]) S. oben S. 24.

[7]) Clemen, Porträtdarstellungen 59. — [8]) S. oben S. 20 ff.

[9]) Geschichte der Messingindustrie, in der ZdAGV 30 (1908) 249.

über die Völkerwanderung hinaus fortgelebt hatten[1]; denn eben hierin ist es vermutlich zum Teil begründet, daß gerade in Aachen in den Tagen Karls d. Gr. und Ludwigs d. Fr. die großzügig gedachten Metallwerkstätten errichtet wurden. Den Antrieb zur gesamten Kunsttätigkeit, die hier damals ausgeübt wurde, hat aber doch wohl niemand anders als das Haupt der *opera regalia* der Beseleel der Karolingerzeit, gegeben. Seine Tätigkeit in Aachen bildet die unmittelbare Erklärung für die Aachener Herkunft der ältesten bedeutenderen Erzgußwerke. Und wenn dann später in die Sakristei des Aachener Münsters „eine solche Menge der vorzüglichsten Goldarbeiten des Mittelalters" kamen, daß es nach dem Urteil eines Fachgelehrten[2] „schwer sein dürfte, einen Ort zu finden, der für das Studium des abendländischen Kunsthandwerkes reichere Ausbeute böte", wenn in Aachen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert bedeutende Goldschmiede uns begegnen[3], so dürften auch hier die ersten Wurzeln dieser späteren Blüte des Aachener Edelmetallgewerbes in der außerordentlichen Bedeutung zu suchen sein, welche das karolingische Aachen und sein Münster für die Folgezeit dank der künstlerischen Tätigkeit Einhards erreicht hatten.

Doch der Einfluß Einhards auf dem Gebiete der Metallplastik reichte weit über Aachens Mauern und über die Grenzen der deutschen Gaue hinaus: auch der Meister eines berühmten Kunstwerkes, das noch heute in der Hauptstadt der Lombardei von der Prachtliebe und dem Können der Karolingerzeit Kunde gibt, steht, wie mir scheinen will, in unmittelbarer Beziehung zu Aachen und zu Einhard: ich meine kein geringeres Werk als den sog. Paliotto, jene kostbare Verkleidung des Hauptaltars von Sant Ambrogio in Mailand. Durch inschriftliche Überlieferung steht fest, daß dieses Kunstwerk[4] Erzbischof

[1]) S. ebenda.

[2]) St. Beißel, Der Marienschrein des Aachener Münsters, in der ZdAGV 5 (1883) 2.

[3]) S. ebenda 19 ff., sowie Peltzer, Geschichte d. Messingindustrie ebd. 30 (1908) 255 f.

[4]) Vgl. besonders E. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie IV (L'orfèvrerie religieuse et civile I. partie, Paris 1901) 81 ff., der die Ansicht, daß dieses inschriftlich ausnahmsweise gut bezeugte Werk erst einer späteren Zeit zuzuweisen sei (so noch M. Gg. Zimmermann,

Angilbert II. von Mailand[1] für die Kirche des Ambrosiusklosters daselbst[2] von einem gewissen Wolvinus[3] anfertigen ließ. In einer Urkunde aus dem Jahre 835[4] spricht Erzbischof Angilbert von jenem jüngst von ihm errichteten Altar (*quod inibi noviter mirifice aedificavi*). Das Kunstwerk ist also keinesfalls nach 835, sondern kurz zuvor, aber auch nicht vor 824 (dem Beginn der Regierung Angilberts II., 824—860[5]) angefertigt.[6] Ebenso gesichert wie die Zeit der Entstehung dieses Werkes ist als sein Schöpfer ein „Meister Wolvinus", der sich ausdrücklich als *phaber,* als Metallarbeiter, bezeichnet. Wer aber war dieser Wolvin (Wolfin) oder Vulfin, wie derselbe Name auch lautet?[7] — Man hat gelegentlich gemeint, es liege über seiner Persönlichkeit völliges Dunkel.[8] Das ist insofern nicht ganz richtig, als uns jedenfalls — bereits C. F. Rumohr[9], E. aus'm Weerth[10] und W. M. Schmid[11] haben hierauf hingewiesen — allein schon

---

Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende des longobardischen Zeitalters, 3. Aufl. 1914, 545), treffend zurückgewiesen hat. Vgl. Kemmerich, Frühmittelalterliche Porträtplastik 10 ff.; J. Neuwirth, Illustrierte Kunstgeschichte I (Berlin-München-Wien) 307 f.; W. Lübke, Geschichte der Plastik I 3. Aufl. (Leipzig 1880) 391 f.; A. Gosche, Mailand (Berühmte Kunststätten Nr. 27, Leipzig 1904) 21 f.; besonders auch W. M. Schmid, Zur Geschichte der karolingischen Plastik, im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900) 200 f.

[1]) Vgl. den „Titulus" in den MG. Poetae Latini II 665.

[2]) Vgl. P. F. Kehr, Italia pontificia VI (Berolini 1913) 73 f., 87.

[3]) Vgl. Woermann, Geschichte der Kunst 121.

[4]) J. P. Puricelli, Ambrosianae Mediolani basilicae ac monasterii . . . monumenta (Mediolani 1645) S. 80 ff. cap. 44; F. Ughellius, Italia sacra. Ed. 2. IV (Venetiis 1719) 79; vgl. bei Böhmer-Mühlbacher, Regesta imperii I 2. Aufl. Nr. 1050, die vom 5. Mai 835 datierte Bestätigungsurkunde Kaiser Lothars.

[5]) S. Ughelli IV 79; Neher in Wetzer und Welte's Kirchenlexicon VIII 497.

[6]) Zur Datierung s. L. Traube, Angilbert II., Erzbischof von Mailand. Die Reliefs von S. Ambrogio, in den Abhandlungen der historischen Classe der Münchener Akademie der Wissenschaften XXI [Denkschriften LXVIII 1898] 712.

[7]) S. E. Förstemann, Altdeutsches Namenbuch I Bd. Personennamen (2. Aufl., Bonn 1900) 1644 f.; vgl. zu den Formen des Namens auch Urkundenbuch der Abtei Sanct Gallen, bearbeitet von H. Wartmann, Zürich 1863, 469. — [8]) Gosche 22. — [9]) Italienische Forschungen I (Berlin 1827) 221.

[10]) (Bonner) Jahrbücher LXXVIII (1884) 157.

[11]) Im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900) 201.

der Name dieses Künstlers kundtut, daß er kein Italiener und ebensowenig ein Byzantiner, sondern vielmehr ein Franke gewesen ist. Nach dem Urteil von maßgebender kunsthistorischer Seite sagt uns auch das Werk des Wolfin selber deutlich genug, daß sein Meister im Frankenreich und zwar im linksrheinischen Gebiete seine Ausbildung erhalten haben müsse, in einer der Werkstätten, deren Dasein auf die Kunstpflege der Karolinger zurückzuführen ist.[1]

Das ist vorläufig so ziemlich alles, was wir von Meister Wolfin oder Vulfin wissen. Es läßt sich aber, wenn ich recht sehe, wesentlich vermehren, wenn wir uns an eine Persönlichkeit erinnern, der wir in der ersten dieser Studien begegnet sind: ich meine jenen kunstbeflissenen jungen Mann, an welchen ein von Einhard überliefertes, aber nicht von ihm selber verfaßtes Schreiben gerichtet ist[2]; der Empfänger dieses Schreibens namens „Vussin" wird hier von dem Briefschreiber nachdrücklich ermahnt, sich an das Vorbild seines Meisters, des in dem Briefe gleichfalls genannten *domnus E[inhardus]*[3] zu halten und diesem in jeglicher Richtung nachzueifern. Der Kunstjünger „Vussin" hatte damals nach dem Inhalt des Briefes[4] seinen bisherigen klösterlichen Lebenskreis verlassen und war in die große Welt, an den Kaiserhof nach Aachen gezogen, um hier unter der Leitung Einhards seine Kunststudien zu machen. Die Abfassungszeit jenes Schreibens und damit auch der Eintritt des Empfängers in die Aachener Kunstgewerbeschule fällt demnach noch in die Zeit, da Einhard die Leitung des Aachener Kunstlebens in seiner Hand hatte, also jedenfalls nicht nach 828[5], auf der andern Seite aber auch kaum vor 825.[6]

[1]) Schmid ebd.; Swarzenski, Karolingische Malerei und Plastik, im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIII (1902) 92, will das Werk speziell der (erweiterten) Reimser Schule zuweisen; s. Woermann II 121.

[2]) S. oben S. 3 ff.

[3]) S. oben Anhang I zur ersten Abhandlung „Zum Briefe an ‚Vussin'."

[4]) S ebenda.

[5]) Damals hatte ja bereits Gerward an Einhards Stelle die Leitung sowohl der kaiserlichen Bibliothek wie auch der kaiserlichen Kunstwerkstätten und Bauten; s. oben S. 16 A. 3 und unten Anhang II zur 4. Abhandlung.

[6]) Die Briefe, welche die Sammlung enthält, ragen „nicht weit über die Jahre 825—840" hinaus; die frühesten Stücke, welche sich überhaupt mit einiger Sicherheit zeitlich bestimmen lassen, gehören erst etwa dem Jahre 825 an; s. Hampe im NA. XXI 604, 628; Kurze 33.

Etwa um die Mitte der zwanziger Jahre des neunten Jahrhunderts ist demnach der damals noch jugendliche „Vussin“ in die Aachener Kunstwerkstätten gekommen.

Ich meine nun, daß wir es bei diesem „Vussin“ mit ein und derselben Persönlichkeit zu tun haben wie bei Wolfin, dem Meister des Paliotto, daß also der Meister Wolfin, der jenes einzigartige Kunstwerk in Sant' Ambrogio herstellte, in der Aachener Kunstgewerbeschule unter Einhards Leitung seine Studien gemacht hatte.

Man wird dieser Vermutung gegenüber zunächst wohl die Frage aufwerfen, wie denn der Meister des Mailänder Paliotto, der doch hier als Wolvinus oder — was diesem Namen gleich ist — als Vulfin bezeugt ist, in jenem Briefe als „Vussin“ bezeichnet werden konnte? „Vussin“ ist doch keinesfalls bloß eine andere Form des Namens Vulfin. — Allerdings nicht! Ob aber „Vussin“ überhaupt ein Personenname ist? Ich möchte dies stark bezweifeln. Förstemann[1] weiß für den Namen „Vussin“ nur einen einzigen Beleg anzuführen — und das ist eben der „Vussin“ unseres Briefes! Ich glaube nun, daß dieser angebliche Eigenname „Vussin“ nichts anderes ist als ein Schreibfehler für Vulfin. — Um diese Annahme als zulässig darzutun, verweise ich auf zwei Umstände: einmal auf die Tatsache, daß jener Brief, welcher „Vussin“ bez. Vulfin als Empfänger nennt, uns nicht etwa in Urschrift, sondern nur durch jene Formularsammlung überliefert ist, welche noch im neunten Jahrhundert im Kloster St. Bavo in Gent hergestellt ward. Der Sammler der hier mitgeteilten Formulare war an dem Inhalt der Briefe, die er abschrieb, in keiner Weise interessiert, sondern nur an ihrer Form, da die hier aufgenommenen Schriftstücke anderen Briefschreibern wiederum als Muster dienen sollten. Der Name der Absender und Empfänger der Briefe bekümmerte den Sammler so wenig, daß er meist diese Eigennamen durch ihren Anfangsbuchstaben ersetzte[2]; unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, wenn der Kopist auf die getreue Wiedergabe auch jener Namen, welche er in das Formularbuch aufnahm, keine besondere Sorgfalt verwandte, sodaß ihm hierbei sehr leicht ein Lesefehler

[1]) Vgl. Förstemann, Personennamen 562, der an die Möglichkeit denkt, Vussin mit Fusso in Verbindung zu bringen.

[2]) S. Hampe im NA. XXI 603; Zeumer in den MG. Formulae 512; Kurze 32.

unterlaufen konnte. Um einen solchen Lesefehler handelt es sich aber m. E. in unserem Falle: der Abschreiber las statt Vulfin „Vussin", verwechselte also lf mit ss. Eine solche Verwechslung ist paläographisch sehr gut denkbar — und das ist der zweite Umstand, der es erlaubt, „Vussin" als Korruptele statt Vulfin anzusehen: die Buchstaben lfi konnten, namentlich wenn der Schreiber sie etwas nahe aneinander gerückt hatte, nur allzu leicht mit ssi verwechselt werden. L. Havet hat darauf hingewiesen, daß Verwechslungen sowohl von l mit s wie von f mit s tatsächlich vorgekommen sind, ja Havet bezeichnet solche Irrtümer geradezu als charakteristisch für die in der karolingischen Minuskel vorkommenden Verwechselungen[1].

Die Annahme, daß es sich bei dem Empfänger „Vussin" um einen Vulfin handelt, ist demnach jedenfalls paläographisch möglich, ja sie ist sogar wahrscheinlich, wenn man berücksichtigt, daß Vulfin oder Wulfin ein häufig begegnender Personenname ist[2], während das Vorkommen eines Eigennamens „Vussin" mindestens fragwürdig bleibt. Freilich: soll die Identität jenes Kunstjüngers Vulfin (oder Wulfin) mit dem Meister des Mailänder Paliotto, dem in der Inschrift als *magister* und *phaber* bezeichneten Wolfinus oder Vulfin, mit einiger Sicherheit angenommen werden können, so genügt es noch nicht, daß kein Umstand gegen die Möglichkeit dieser Personengleichheit spricht; wir müssen vielmehr auch positive Gründe haben, die es wahrscheinlich erscheinen lassen, daß jener Aachener Kunstjünger Vulfin und Meister Wolfin einunddieselbe Person ist. An derartigen Gründen fehlt es in der Tat nicht.

Ein solcher Grund ist einmal chronologischer Natur: zur Abfassungszeit jenes Schreibens, also in den zwanziger Jahren des neunten Jahrhunderts, war Wulfin kurz vorher als ein noch jugendlicher Mann an den Aachener Hof gekommen, um hier seine Kunststudien zu betreiben und zu vollenden. Der Meister Wolfin aber hat das Mailänder Kunstwerk kurz vor 835 hergestellt; ein Jahrzehnt etwa liegt zwischen diesen beiden Zeitpunkten. Die Lebenszeit des Wulfin zu Aachen und die des Wolfin zu Mailand lag also jedenfalls nicht weit auseinander, ja sie scheint völlig zusammenzufallen, wenn man berücksichtigt,

[1]) Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins (Paris 1911) S. 162 § 621 ff., 623, 627. — [2]) S. Förstemann, Personennamen 1644 f.

daß in dem frühern Zeitpunkt, um 825, der junge Wulfin es ist, mit dem wir es zu tun haben, während etwa ein Jahrzehnt hernach der mehr gereifte Meister des Paliotto uns gegenübertritt.

Wir haben zudem schon gehört, daß der Meister des Mailänder Altars nicht etwa ein Italiener oder ein Byzantiner sondern ein Franke war, der im linksrheinischen Teile des Frankenreiches seine künstlerische Ausbildung erhalten zu haben scheint. Auch das würde für Wulfin nicht unzutreffend sein; denn auch in ihm haben wir einen Franken, der uns am Hofe zu Aachen begegnet ist, zu erblicken.

Hier am Aachener Hofe sollte Wulfin in der dortigen Kunstgewerbeschule seine Studien machen. Diese kaiserliche Kunstanstalt stand unter der Leitung Einhards, den der an Wulfin gerichtete Brief diesem als Lehrmeister und leuchtendes Vorbild vor Augen rückt. Nun wissen wir aber von Einhard, daß er selber Meister war auf dem Gebiet der Metallplastik und selbst als *magister* und als *faber* bezeichnet werden konnte. Wenn nun Wulfin ein Schüler dieses Einhard war, dann wird er gleichfalls nicht zum wenigsten eben auf dem Gebiet der Metallurgie seine Kunststudien gemacht haben. Und nun erinnern wir uns wieder, daß das Kunstwerk jenes Wolfin zu Mailand ja auch ein Werk der Goldschmiedekunst ist, ja daß jener *magister* Wolfin selber ausdrücklich als *phaber* bezeichnet wird, daß er also gerade jenes Kunsthandwerk betrieb, das der uns ein Jahrzehnt vorher in Aachen gegenübergetretene Wulfin studiert hatte — ein neuer Grund, diesen letzteren gleichzusetzen mit dem Meister des Paliotto!

Aber eine Frage ist noch zu beantworten: die Frage, wie denn der Aachener Kunstjünger nach Mailand kommen und hier im Dienste Erzbischof Angilberts jenes Kunstwerk schaffen konnte. Die Beantwortung bereitet keine großen Schwierigkeiten, wenn man sich folgende Umstände vergegenwärtigt: das Erzbistum Mailand gehörte zu dem Reiche des ältesten Sohnes Kaiser Ludwigs d. Fr., zum Reiche Kaiser Lothars. Der besondern Gunst dieses Herrschers durfte sich das Kloster Sant' Ambrogio in Mailand erfreuen, da hier ein naher Verwandter Lothars, der in der Blüte seiner Jahre verstorbene Bruder seiner Gemahlin Irmingard, Hugo mit Namen,

seine letzte Ruhestätte gefunden hatte;[1] wir ersehen das Interesse Lothars für Sant' Ambrogio in Mailand aus mehreren Privilegien[2], welche er zu Gunsten dieses Klosters ausstellte. Bei dieser Vorliebe Lothars für Sant' Ambrogio ist es leicht begreiflich, wenn er seine Mitwirkung auch nicht versagte, als Erzbischof Angilbert daran ging, Sant' Ambrogio mit Kunstwerken zu verschönern und namentlich den Altar dieser Kirche mit herrlichem Schmucke ausstatten zu lassen. Durch Kaiser Lothar oder durch dessen nächste Umgebung dürfte Erzbischof Angilbert bei der Wahl des Künstlers, der bei diesem Beginnen herangezogen ward, bestimmt worden sein: man empfahl dem Mailänder Erzbischof den ehemaligen Aachener Kunstschüler Wulfin. Diese Annahme ist besonders durch zwei Erwägungen zu begründen. Einmal muß man sich daran erinnern, daß Einhard, nach unserer Annahme der Lehrer Wulfins, schon im Jahre 817 dem jugendlichen Kaiser Lothar als Berater und väterlicher Freund bestimmt ward[3] und somit gewiß die Möglichkeit fand, seinen Schüler Wulfin Lotharn zu empfehlen und ihn auf diese Weise auch mit dem Mailänder Erzbischof in Beziehung zu bringen. Noch mehr zu beachten ist aber die Tatsache, daß Lothar gerade kurze Zeit vor der Ausführung des Paliotto in Aachen, also an der Studienstätte Wulfins, verweilte. In Aachen, das bei der im Anschluß an die Empörung von 833 vorgenommenen Reichsteilung wohl samt dem ganzen Mittelreich an Lothar gekommen war[4], hielt sich dieser sowohl Ende des Jahres 833 wie auch anfangs 834 auf;[5] Lothar hatte so leicht Gelegenheit, sich von der Kunstfertigkeit Wulfins zu überzeugen und sie schätzen zu lernen. Bei seiner Rückkehr nach Italien[6] mag er dann Wulfin mit sich genommen[7] und ihn in den Dienst des Erzbischofs von Mailand gebracht haben; denn hier bot sich gerade damals durch die von Angilbert unternommene Ausschmückung Sant' Ambrogios für den Meister aus dem

[1]) Reg. imperii I² Nr. 1046. — [2]) Ebd. Nr. 1046, 1050 f.

[3]) S. Kurze 34, 53.

[4]) S. Simson, Jahrbücher d. fränk. Reiches unter Ludwig II 59.

[5]) S. Reg. imp. I² Nr. 1038, 1042 ff.

[6]) Ebenda Nr. 1045ᶜ; vgl. Simson II 117.

[7]) Nach der Vermutung Traubes in den Abhandlungen der hist. Cl. der bayer. Akademie der Wiss. XXI 641, 712 kamen gleichzeitig mit Wolfin auch Hildmar und Leodegar aus dem Frankenreich nach Mailand.

Frankenlande ein herrliches Arbeitsfeld; hier hat denn auch Wulfin jenes Prachtwerk der Goldschmiedekunst hergestellt, das als eines der berühmtesten Kunstwerke aus dem früheren Mittelalter bis heute erhalten und durch Inschrift als eine Arbeit des *magister Wolvinus phaber*[1] und damit nach unseren Ergebnissen eines Schülers Einhards bezeugt ist.

IV.

Ein vergessenes Kunstwerk Einhards mit dessen Selbstbildnis.

Ein Beitrag zur Geschichte der Metall- und Porträtplastik im frühen Mittelalter.

In seiner „Histoire de l'abbaye de S. Denis en France" (Paris 1625) berichtet Jacques Doublet eingehend von der Bautätigkeit des Abtes Suger von St. Denis; in diesem Zusammenhang kommt Doublet auch auf die zu seiner Zeit noch erhaltenen alten Türflügel der ehemaligen Kirche der Abtei vor dem Neubau Sugers[2] zu sprechen und berichtet

[1]) Ich bemühte mich vergebens, etwas Bestimmteres über die späteren Lebensschicksale des Meisters Wolfin sagen zu können. Nicht unwahrscheinlich ist aber, daß er identisch ist mit dem in St. Gallener Urkunden dieser Zeit sehr oft vorkommenden Wolvin (s. das von Wartmann herausgegebene Urkundenbuch der Abtei St. Gallen II 469); möglicherweise ist Wolfin und seine Tätigkeit von maßgebender Bedeutung für die hervorragende Stellung gewesen, die einige Jahrzehnte später St. Gallen auf dem Gebiete der Kleinplastik (Tutilo!) einnahm, sodaß er neben dem als Plastiker hochgeschätzten und als *Beseleel secundus* gerühmten Isenrik von St. Gallen (s. den Brief des Ermenrich in den MG. Ep. V 565; vgl. Manitius 498; Bucher II 206) das Mittelglied bilden könnte zwischen Einhard und Tutilo. Ich beschränke mich darauf, auf eine Urkunde hinzuweisen, die vom 24. September 853 datiert und im Kloster St. Gallen selber ausgestellt ist (Wartmann II 43 Nr. 424): hier begegnet außer dem Wolfin auch ein Isanbert; sollte es vielleicht jener *Isanbertus monachus* sein, der gleichfalls auf dem Gebiete der Kleinplastik tätig war und als Verfertiger eines Reliquienschreines gerühmt wird (s. von Schlosser, Beiträge 180 und oben S. 67)?

[2]) Doublet redet hierbei von der *eglise que fit bastir le Roy Dagobert.* — Das ist ein Irrtum; denn die Kirche, welche Suger erneuerte, stammte nicht aus der Zeit Dagoberts, sondern aus dem Ende des achten Jahrhunderts; s. L. Levillain, L'église carolingienne de Saint-Denis, im Bulletin monumental LXXI (1907) 211 ff.; ders., Les plus anciennes églises

uns, daß auf diesen Flügeln „in sehr alten und mit einander verschlungenen Buchstaben, schwierig genug zu lesen", die beiden Verse stünden:

Hoc opus Airardus, coelesti munere fretus,
Offert, ecce, tibi, Dionysi, pectore miti.

„Und weiter unten (so sagt Doublet), unterhalb von zwei Figuren — der einen der eines Bischofs und der andern der eines Mönches —, sind mit den nämlichen sehr alten Buchstaben diese Worte geschrieben: *Airardus Monachus*[1] — *sanctus Dionysius.* Dieser Airard bringt dem hl. Dionysius zwei Türen dar. Eben diese zwei großen Türen sind über dem Holze mit Guß überzogen[2]". So der Bericht Doublets[3]; er wird ergänzt durch die Schilderung, welche rund achtzig Jahre später über denselben Gegenstand Mabillon[4] und Félibien[5] geben.

Der gelehrte Jean Jacques Mabillon erzählt uns nämlich gleichfalls von den „ehernen Türen" der alten, am Ende des achten Jahrhunderts fertiggestellten Basilika von St. Denis, welche von einem Mönche namens Airard angefertigt worden seien; auf der gegen Norden gelegenen *porta maior*[6] der Kirche habe sich dieser Airard selbst dargestellt, wie er eben diese Tore dem hl. Dionysius darbringt. Auf der gegenüberliegenden Südpforte aber sei ein Mönch von St. Denis abgebildet, der im Gegensatz zu dem im Arbeitskleide dargestellten Airard

---

abbatiales de Saint-Denis, in den Mémoires de la société de l'histoire de Paris XXXVI (1909) 159 ff. — Diese karolingische Basilika meint Doublet.

[1]) Vgl. aber im Nachtrag.

[2]) Doublet a. a. O. 241: *Sur les anciens battans de la porte ancienne de l'Eglise que fit bastir le Roy Dagobert, cecy est escrit en lettres tres-antiques et entrelacees l'unes dans l'autres, assez difficiles à lire:*

Hoc opus Airardus, coelesti munere fretus,
Offert, ecce, tibi, Dionysi, pectore miti.

Et plus bas, au dessous de deux figures, l'une d'un Evesque, et l'autre d'un Religieux, sont escrits ces mots en mesmes lettres tres-antiques: Airardus Monachus, sanctus Dionysius. Lequel Airard presente à S. Denys deux portes. Icelles deux grandes portes sont pardessus le bois couvertes de fonte.

[3]) Vgl. Levillain in den Mém. de la soc. de l'hist. de Paris XXXVI 163 f., 169 f.

[4]) Annales ordinis S. Benedicti Bd. II, Lutetiae Parisiorum 1704.

[5]) Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys, Paris 1706.

[6]) S. den Plan bei Félibien S. 529.

die für die Verrichtung des Gottesdienstes bestimmte Gewandung trage. Bei dem Bildnis Airards befänden sich auch zwei Verse, deren Buchstaben miteinander verbunden und verschlungen seien; sie lauteten: *Hoc opus Airardus* u. s. f.[1]

Durch diese Angaben Mabillons erfahren wir wesentlich mehr als durch Doublet: wir hören einmal, daß die auch von Doublet geschilderte Türe mit dem Selbstbildnis „Airards, des Mönches" auf der Nordseite der Kirche, wo das größere Tor gegenüber der an der Südseite gelegenen kleineren Pforte sich befand[2], gelegen war. Wir erfahren aber weiter — und das ist für uns von besonderem Interesse — von dem Gegenstück, welches das an der Nordseite gelegene Tor an der Südpforte hatte. Auch hier befand sich nach Mabillon eine entsprechende Kirchentüre mit plastischem Schmuck, die Figur eines Insassen von St. Denis darstellend. Die beiden Türen an der Nord- und Südseite zusammen sind die *portae aereae,* deren Abbild in der Dedikationsszene an der Nordtüre der Mönch „Airard" dem hl. Dionysius darbringt[3].

---

[1]) Annales ordinis S. Benedicti Bd. II lib. XXV cap. X (1704) S. 253 (in der zu Lucca 1739 erschienenen Ausgabe auf S. 236): *...Airardus monachus, qui portas aereas eiusdem basilicae* (Mabillon meint den zur Zeit des Abtes Fulrad fertiggestellten Kirchenbau; s. unten A. 3) *fabricavit, quique se ipse insculpsit portae maiori ad aquilonem positae, ubi exstat cum scapulari sub scapulis adstricto ‚Airardus monachus', portas ipsas sancto Dionysio offerens cum adjunctis versiculis duobus, qui insertis simulque implexis litteris insculpti sunt: ‚Hoc opus Airardus'* u. s. f. *In adversa porta meridionali exhibetur monachus Dionysianus cum habitu, non ad laborem, ut ille Airardi, sed ad divina officia composito; cuius caput velo quodam ad tergum rejecto tectum, et quoddam cappae genus supra cucullam ab anteriori parte penitus apertae, a posteriori ad ima concinne defluentis, conspicitur; qui habitus videtur fuisse laxiorum illius temporis monachorum, qui sensim ad canonicorum mores deflectabant.* — [2]) S. den Plan bei Félibien 529.

[3]) Mabillon hat diesen Zusammenhang völlig klar erkannt und dargestellt; es ist ein Irrtum Félibiens, wenn er a. a. O. 174 meint, die eine der beiden Türen (und zwar die an der Südseite gelegene) sei erst von Abt Suger hergestellt worden. Diese irrige Ansicht, die wohl durch das Mißverständnis einer Stelle bei Suger (De rebus in administratione sua gestis cap. XXVII, ed. A. Lecoy de la Marche, Oeuvres complètes de Suger, Paris 1867, S. 188) veranlaßt wurde, muß um so mehr auffallen, als Félibien selbst an einer andern Stelle seines Werkes (S. 534) offenbar im Anschluß an Mabillon ganz richtig die beiden Tore als gleichzeitig ansetzt und hier nur das große

Eben diese Türe schildert uns auch ein um einige Jahrzehnte jüngerer Zeitgenosse Mabillons, Michael Félibien, in seiner 1706 in Paris erschienenen „Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys“ [1]; und zwar bietet auch Félibien einiges Neues: er spricht von der *grande porte de bronze;* es handelte sich also bei dem fraglichen Kunstwerk um eine Kirchentüre aus Bronze. Auch sagt uns Félibien, das erwähnte Selbstbildnis an dieser Türe sei *en bas-relief* gewesen; die Darstellung dieses Werkes charakterisiert er als sehr altertümlichen Geschmackes. Daneben hören wir von ihm, daß die Figur an der Südtüre sich *sur le ceintre,* „auf dem Bogen“ dieser Türe [2], befand; das Gleiche darf natürlich von dem Relief an der Nordtüre gelten.

Was nun die beiden erwähnten, an der Süd- und an der Nordtüre angebrachten Porträts selbst anlangt, so verdanken wir die beste Kenntnis davon Mabillon, da er uns in einem Kupferstich [3] sowohl den unbekannten Insassen von St. Denis am

---

Westportal von St. Denis als von Suger herrührend erwähnt; von diesem Westportal, das selbst wieder aus drei Toren bestand, hat Suger außer den *valvae principales* (in der Mitte) die *valvae* auf der „rechten Seite“ neu hergestellt, während er „auf der Linken“ alte verwandte (Suger a. a. O.); Félibien bezog das, wie es scheint, auf das Süd- und Nordportal der Kirche, statt auf das südliche und nördliche Tor des großen Westportals. A. Lenoir, Architecture monastique II. et III. partie (Collection de documents inédits sur l'histoire de France III. série: Archéologie, Paris 1856) S. 85 wiederholt die irrige Angabe Félibiens.

[1]) A. u. O. 534: *Une petite figure en bas-relief d'un goust fort gothique est sur la grande porte de bronze. Elle représente un religieux de Saint-Denys nommé Airard. On lit ces mots au dessous: Airardus monachus et ces deux vers en lettres entrelassées les unes dans les autres: Hoc opus Airardus* usw. *Cet Airard vivoit du temps de l'abbé Fulrad sous le regne de Pepin, comme nous l'apprenons du premier livre des miracles de S. Denys. Ainsi l'image qui le représente, est une des plus anciennes d'où l'on puisse connoître qu'elle estoit pour lors la forme de l'habit des religieux de Saint Denys. On voit encore sur le ceintre de la porte de l'autre collatéral un religieux en habit de chanoine, tel que le poterent les religieux de Saint Denys sous la fin du regne de Charlemagne, lorsqu'ils quitterent l'habit monastique.*

[2]) Solche Bögen haben auch die Türen des Aachener Münsters als Abschluss nach oben, selbst dort, wo sich horizontal über der eigentlichen Türöffnung ein Sturz befindet; s. darüber Haupt, Pfalzkapelle Kaiser Karls 14.

[3]) S. die beiliegende Abbildung.

Südportal wie auch den auf der Nordtür dargestellten Verfertiger des Kunstwerkes selbst, Airard, abgebildet hat. Der Letztgenannte ist, von der Seite gesehen als ein kleines, gedrungenes Männchen mit lockigem Haar und mit großen Augen dargestellt; in gebeugter, demütiger Haltung scheint der Künstler mit kurzen Schritten daherzutrippeln, um die Gabe, seine beiden Türen [1], dem hl. Dionysius darzubringen; sehr fein ist hierbei das leichte Flattern des Gewandes, wie es durch die Bewegung begründet ist [2], beobachtet. Im Gegensatz zu diesem Selbstbildnis des Künstlers ist der auf der Südtüre abgebildete Kleriker von vorne gesehen; er ist — das zeigt die Gegenüberstellung der beiden Figuren auf dem von Mabillon gebrachten Kupferstiche mit voller Deutlichkeit — größer als der Künstler Airard dargestellt; gegenüber diesem Airard ist der auf dem Südtor Porträtierte von mehr hagerem Gesichte. Namentlich unterscheiden sich die beiden Persönlichkeiten — das hat schon Mabillon hervorgehoben — hinsichtlich ihrer Gewandung: der Künstler stellte sich selber mit dem unter den Schultern festgebundenen Schultergewand dar; dagegen ist der Insasse von St. Denys auf der Südtüre mit einem „nicht zur Arbeit, . . . sondern für den Gottesdienst bestimmten Gewand" bekleidet [3]: auf dem Haupte trägt er einen Schleier, der auf den Rücken herabfällt; in weite Kleidung ist dieser Kleriker gehüllt; nach vorne ist sein Obergewand offen, während es nach rückwärts bis an den Boden hinab in kunstreichen Falten fließt. Nach Mabillons Bemerkung dürfte diese Kleidung auf eine damals in St. Denis herrschende leichtere Auffassung der Ordensregel schließen lassen und zeigen, daß die Insassen von St. Denis in jener Zeit, da unsere Skulptur entstand, zur Tracht der Kanoniker hinneigten [4].

[1]) Diese sind auf dem Kupferstich bei Mabillon nicht ersichtlich; doch sagen uns ja Doublet wie Mabillon ausdrücklich, daß das Relief den Künstler zeigte, wie er die Türen dem hl. Dionysius darbrachte; zudem weist schon die Haltung der Hände darauf hin, daß der Künstler seine Weihegabe in den Händen hielt.

[2]) Vorteilhaft sticht hierin unser Bild von den Darstellungen an der Erztüre des Augsburger Domes ab, wo ein Flattern der Gewänder ohne ersichtlichen Grund auffällt; s. J. Merz, Die Bildwerke an der Erztüre des Augsburger Doms (Stuttgart 1885), 44. — [3]) Mabillon a. a. O.

[4]) Auch Félibien 534 hat die Gewandung, welche der Mönch am Südportal trug, als *habit de chanoine* charakterisiert.

Es wird nun, wie ich meine, die Frage zu untersuchen sein, für welche Zeit eine derartige Verflüchtigung der Ordensregel in St. Denis, die Vertauschung der Ordenstracht mit der Kanonikerkleidung seitens der Insassen dieser Abtei, festzustellen ist; wenn uns solches gelingen sollte, werden wir weiter fragen, ob die Entstehung unseres Kunstwerkes für die so ermittelte Zeit vom kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt aus denkbar ist, ob seine Herstellung damals technisch möglich war; erst wenn auch diese Frage bejaht werden kann, werden wir uns nach der Person „Airards, des Mönches" und damit des Bildners unserer Türen umzusehen suchen. Mabillon ist in gewissem Sinn den umgekehrten Weg gegangen; das erklärt sich daraus, daß er nur gelegentlich und nicht um der Sache selber willen die Entstehung des Kunstwerkes behandelt hat: er spricht nämlich von einem gleich noch zu erwähnenden *Airradus* und vermutet in dieser Persönlichkeit unseren Künstler *Airardus Monachus,* um dann aus der geschilderten Gewandung des Klerikers von St. Denis zu schließen, daß zur Zeit jenes *Airardus* die Klosterzucht daselbst wenig streng gewesen sei und die Mönche ihr Ordenskleid der Tracht der Kanoniker angeglichen hätten. — Wir müssen darauf etwas näher eingehen.

Mabillon[1] will also Airard, den Mönch und Künstler, in einem gewissen *Airradus* sehen, der angeblich im achten Jahrhundert gelebt hat. Dieser *Airradus* wird im 15. Kapitel des ersten Buches der Miracula S. Dionysii[2] genannt. Die beiden ersten Bücher dieser Quelle sind nach dem überzeugenden Nachweis Achille Luchaires[3] jedenfalls

---

[1]) Mabillon, Annales a. a. O.; die Angabe Mabillons übernimmt Félibien 57, 534; ebenso M. Dubruel, Fulrad, archichapelain des premiers rois Carolingiens et abbé de St.-Denis-en-France, in der Revue d'Alsace LIII (4. Série III, 1902 — die Sonderausgabe dieser Biographie steht mir nicht zur Verfügung) 299. Ich bemerke hierbei gerne, daß ich durch diesen Aufsatz zuerst veranlaßt wurde, mich mit der hier behandelten Frage zu befassen, die ihrerseits wieder zum Ausgangspunkt für die Forschungen, die ich hier veröffentliche, werden sollte.

[2]) In den Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti, saec. III., p. II. (Lutetiae Parisiorum 1672) 348; von Schlosser, Schriftquellen 213.

[3]) Les miracula sancti Dionysii (Etudes sur quelques manuscrits de Rome et de Paris), in der Bibliothèque de la faculté des lettres de l'université de Paris VIII (Paris 1899) 22 ff.

unter Ludwig dem Frommen (814—840) und zwar vor 835 geschrieben; man wird nicht fehlgehen, wenn man ihre Abfassungszeit in den Anfang der dreißiger Jahre des neunten Jahrhunderts verlegt.[1] Hier wird folgendes erzählt: als (um 775) der Neubau der Kirche von St. Denis samt dem Glockenturm fertiggestellt war[2], da habe Abt Fulrad das Werk betrachtet und dabei die Gerüste bemerkt, deren sich die Arbeiter bedient hatten, als sie dem Turm seine Spitze aufsetzten. Fulrad habe nun einem gewissen Airrad die Weisung erteilt, diese Gerüste herabzuschaffen, da man sie ja nicht mehr nötig habe. Der Genannte habe sich mit Hast daran gemacht, dies zu tun; da habe sich jedoch ein Unglücksfall ereignet: Airrad sei aus der vollen Höhe des Turmes herabgestürzt. Fulrad habe gemeint, ihn tot zu finden, und habe sich deshalb Vorwürfe gemacht, weil seine Weisung dieses Unglück veranlaßt hätte. Airrad aber habe sich unverletzt vom Boden erhoben — wie man glaubte, dank der besonderen Gnade des hl. Dionysius, der nicht gewollt habe, daß durch den Bau seiner Kirche jemand zugrunde ginge.[3]

---

[1]) Vgl. unten Anhang I: Zur Abfassungszeit der Miracula S. Dionysii.

[2]) Die Einweihung der neuen Kirche erfolgte am 24. Februar 775; s. Acta Sanctorum, Octobris IV 937; Reg. imp. I² Nr. 179, wo St. Denis als neu aufgebautes und mit großem Glanz eingeweihtes Kloster erwähnt wird; vgl. Levillain im Bulletin monumental LXXI (1907) 221; ders. in den Mém. de la soc. de l'hist. de Paris XXXVI 161.

[3]) Cap. XV, in den Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti, saec. III. p. II. 348 (bei von Schlosser, Schriftquellen 213): *Basilicae fabrica completa, impositaquae turri. in qua signa ... penderent, Fulradus venerandus abbas ..., dum diu desideratum opus consideraret, adspexit necdum lignorum summota instrumenta, quibus nixi artifices praedictae turris cacumen erexerant. Tum cuidam nomine Airrado* (bei von Schlosser, der aber auch auf Mabillon zurückgeht [s. S. XII], heißt es Ainrado) *sibi adstanti imperat, ut velocriter adscendens, eadem iam inutilia instrumenta deponeret. Id cum ille accelerasset, vinculum quo in alta sublatum nectebatur lignum, ictu inconsiderato praecisum dissolvit. Lignum, quod vi terebatur, resiliens eundemque Airradum percutiens, de tota altitudine ante basilicam sancti Petri* (s. dazu unten Anhang I) *in terram praecipitavit. Ita eo in terra deposito, cum et alii plures, tum etiam ipse abbas accurrit, auctorem se eius mortis esse proclamans. At vero ille inlaesus adsurgens, sese videntibus magnum stuporem incussit. Creditum est id sanctum Dionysium obtinuisse, ne fabrica suae domus alicui intulisse videretur exitium.*

Das ist alles, was wir von jenem Airrad wissen, in dem Mabillon den Hersteller der ehernen Türen und den Verfertiger seines Selbstbildnisses vermutet — wie ich glaube, zu Unrecht! Denn einmal heißt die fragliche Persönlichkeit wenigstens nach der Wiedergabe der Inschrift seitens Doublets *Airardus,* in den Miracula S. Dionysii aber *Airradus,* und zwar nicht nur einmal, sondern wiederholt, sodaß man das Fehlen des r nicht etwa auf das Übersehen eines Abschreibers zurückführen kann; ebensowenig wird man auf der andern Seite eine befriedigende Erklärung dafür finden, warum der *Airradus* der Miracula etwa irrigerweise auf der Bronzetür als *Airardus* hätte bezeichnet werden können — gleichfalls zu wiederholtem Male! Überhaupt: die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung der Miracula sancti Dionysii und damit auch die Existenz jenes Airrad um 775 scheint mir durchaus nicht über jeden Zweifel erhaben zu sein.

Sind das Gründe gegen die Hypothese Mabillons, so fehlen ihr anderseits alle positiven Stützen. Wir müßten, um sie einigermaßen zu begründen, von jenem *Airradus* doch nachzuweisen vermögen, daß er gleich dem Meister der Erztüren Künstler und zwar Plastiker war; wir sollten ferner zeigen können, daß er Mönch war, wie wir solches vom Hersteller der Türen von St. Denis sowohl auf Grund seines Selbstbildnisses wie auch auf Grund der darunter befindlichen Inschrift *Airardus Monachus* wissen. Beide Nachweise können wir indes nicht erbringen. Und ebensowenig können wir, soviel ich sehe, einen andern Umstand dartun, der vor allem geeignet wäre, die Stichhaltigkeit der in Frage stehenden Hypothese zu prüfen: wir können nicht den Nachweis erbringen, daß zur Zeit des genannten Airrad, also um 775, die Mönche von St. Denis tatsächlich statt des Mönchsgewandes die Tracht von Kanonikern oder eine ihr ähnelnde Gewandung getragen hätten.

Nicht am Ausgang des achten, wohl aber im zweiten und dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts haben die Insassen von St. Denis ihr Kloster als ein Kanonikerstift betrachtet. Wir sind hierüber eingehend unterrichtet durch eine Urkunde Ludwigs d. Fr. vom 26. August 832[1], welche im Zusammenhang mit der bald nach dem Pariser

[1]) Boehmer-Mühlbacher, Reg. imp. I. 2. Aufl. Nr. 905; der Text der Urkunde bei J. Sirmond, Concilia antiqua Galliae II (Lutetiae Parisiorum

Konzil vom Sommer des Jahres 829[1] erfolgten Reform des Klosters St. Denis ausgestellt wurde. Die Erzbischöfe Aldrich von Sens und Ebo von Reims waren zwecks Durchführung dieser Reform mit ihren Suffraganen nach St. Denis gekommen. Hier wurde nun vor allem die Feststellung gemacht, daß St. Denis, wo damals das Klosterleben völlig verfallen war, ursprünglich für eine solche klösterliche Lebensführung *(ordini monastico)* gegründet und geweiht worden war. Bis zum Beginne der Herrschaft Kaiser Ludwigs und vor der Regierung des Abtes Hilduin hatten in St. Denis, wie man bei jener Visitation auf Grund von offenkundigen Zeugnissen, von älteren und neueren Königs- und Bischofsurkunden sowie von Schenkungsurkunden von Gläubigen feststellte, die Gebote des Mönchslebens gegolten.[2] Bei jener Visitation und Reform von St. Denis wurde dann ferner festgestellt, wer von seinen Insassen seinerzeit die Mönchsgelübde abgelegt hatte. Der größte Teil derer, welche sich bisher nicht an dieselben gehalten hatten, versprach nun Besserung und erneuerte die Gelübde; diese Reumütigen legten jetzt wieder ihre Kukulla an.[3] Schon bald nach dem Beginne der Regierung Ludwigs d. Fr. (cc. 818) war St. Denis visitiert worden[4], wovon gleichfalls jene Ur-

1629) 555 ff.; Mabillon, Annales II (1704) 549 f. lib. XXX cap. LXXIII; Tardif 86 Nr. 124; vgl. Ch. J. Hefele, Histoire des conciles ... traduction ... corrigée et augmentée ... par H. Leclercq IV 1 (Paris 1911) 80 f.

[1]) Vgl. Hefele-Leclercq IV 1 S. 60 ff.; Buchner, Zur Biographie des hl. Aldrich, in den Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benedictinerordens NF. IV (1914) 212.

[2]) Urkunde Kaiser Ludwigs vom 26. August 832, bei Mabillon, Annales II (1704) 549 lib. XXX cap. LXXIII: ... *primum, quod idem monasterium ordini monastico constructum, dedicatum et rebus ditatum fuerit et in eo ipse ordo usque ad tempus, quo sceptra imperialia superna largiente gratia clementia nostra suscepit et supra memorati Hilduini abbatis praelationem ibidem utcumque viguerit, manifestis indiciis, regumque antiquis et modernis praeceptis, et episcoporum privilegiis, ac fidelium donationibus palam cunctis est factum.*" — [3]) ... *cucullis sui propositi ... se induunt.*

[4]) Vgl. hierzu Simson, Jahrbücher unter Ludwig d. Fr. I 142 f.; Hauck, Kirchengesch. Deutschlands II [3] u. [4] 606; L. David, Les grandes abbayes d'occident (Lille u. s. f. 1907) 323 f.; Mabillon, Annales II (1704) 548 lib. XXX cap. LXXIII; Félibien 68, 70 f.; P. J. Nicolai, Der heil. Benedict, Gründer von Aniane und Cornelimünster (Inda), Köln 1865, 199.

kunde vom 26. August 832 berichtet. Der berühmte Benedikt von Aniane und neben ihm Arnulf von Hermoutier waren damals in St. Denis als Reformatoren aufgetreten; aber sie hatten sich täuschen lassen und den falschen Angaben geglaubt, die man ihnen gemacht hatte. Infolge hiervon waren bei diesem mißglückten Reformversuch gerade jene Mönche, welche ihren Ordensvorschriften die Treue hatten wahren wollen, aus St. Denis ausgewiesen und in eine Filiale des Klosters versetzt worden; nur diese Ausgewiesenen waren ihrer Ordensregel und ihrem Ordenskleide[1] treu geblieben. St. Denis selbst aber galt seit jenem mißlungenen Versuch Benedikts von Aniane und Arnulfs von Hermoutier nicht mehr als Mönchskloster, sondern als Kanonikerstift[2]; seine Insassen trugen sich daher in dieser Periode statt als Mönche als Kanoniker. – Diese Tatsache wird uns gelegentlich auch durch ein Schreiben Hinkmars von Reims an Papst Nikolaus I. bezeugt. Hinkmar war in der fraglichen Periode in St. Denis eingetreten[3]; unter Abt Hilduin wurde er hier erzogen[4] und zwar, wie Hinkmar selbst in dem erwähnten Briefe sagt[5], *sub canonico habitu.* Erst später hätten sich die Brüder von St. Denis wiederum der *regularis vita et habitus* zugewandt[6]; zur Zeit des Eintritts

[1]) Bestimmungen über die Ordenskleidung waren in eben jener Zeit auf dem Aachener Reichstag vom Jahre 817 ergangen; s. das Capitulare monasticum (cap. 20 ff.) vom 10. Juli 817, in den MG. Capitularia regum Francorum ed. A. Boretius I 345; vgl. dazu M. Heimbucher, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche I[2] (Paderborn 1907) 238; Hefele-Leclercq IV 1 S. 426; J. Koschek, Die Klosterreform Ludwigs des Frommen im Verhältnis zur Regel Benedicts von Nursia (Greifswalder Diss. 1908) 27; K. Stosick, Das Verhältnis Karls des Großen zur Klosterordnung mit besonderer Rücksicht auf die regula Benedicti (Greifswalder Diss. 1909) 63; A. Werminghoff, Geschichte der Kirchenverfassung Deutschlands im Mittelalter (Hannover-Leipzig 1905) 92 f.

[2]) Zur Verwandlung von Mönchskongregationen in Kanonikerstifte s. Hauck II[3] u. [4] 614; vgl. E. Müsebeck, Die Benediktinerabtei St. Arnulf vor Metz in der ersten Hälfte des Mittelalters, im Jahr-Buch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde XIII (1901) 170.

[3]) Vgl. H. Schrörs, Hinkmar, Erzbischof von Reims (Freiburg i. Br. 1884) 10 f. — [4]) Ebenda 12. — [5]) Bei Migne, Patrologia latina CXXVI Sp. 82.

[6]) Ebenda: *Conversis autem ad regularem vitam et habitum fratribus in monasterio Sancti Dionysii, ubi nutritus fueram, in illud saeculum fugiens... diutius degui.*

und der Erziehung Hinkmars in St. Denis dagegen führten die Insassen des Klosters im Widerspruch mit ihrer Ordensregel das Leben von Kanonikern und hatten deren Kleidung an Stelle ihrer vorschriftsmäßigen Ordenstracht angenommen.[1]

Die Zeit, da die Angehörigen von St. Denis den Vorschriften des Mönchslebens und der Mönchstracht untreu wurden, ist laut der Urkunde von 832 einmal begrenzt durch die Visitation und Reform dieses Klosters seitens Aldrichs von Sens und Ebos von Reims. Diese erfolgte im Anschluß an das Pariser Konzil vom Sommer 829, jedenfalls noch vor dem 26. August 832; die Urkunde Kaiser Ludwigs von diesem Tage gibt ja bereits eine Schilderuug dieser Reform. Darf demnach als terminus ante quem für die Zeit, da man in St. Denis Kanonikerkleidung trug, der 26. August 832 bez. die nicht lange vorher erfolgte Visitation des Klosters durch Aldrich und Ebo[2] gelten, so bildet auf der andern Seite der Beginn der Kaiserherrschaft Ludwigs sowie der Anfang der Regierung des Abtes Hilduin den terminus post quem für die Umwandlung von St. Denis in ein Kanonikerstift. Denn nach dem Inhalt des Schriftstückes vom 26. August 832 war bei der kurz zuvor erfolgten Visitation von St. Denis urkundlich der Nachweis erbracht worden, daß vor dem Amtsbeginn Hilduins[3] und bis zu der Zeit, da Ludwig die Reichsregierung angetreten hatte (Januar 814[4]), St. Denis als Mönchskloster gegolten hatte; die vollständige Umwandlung von St. Denis in ein Kanonikerstift war sogar erst während der Regierungszeit Ludwigs d. Fr. selber erfolgt, da erst bei dem mißglückten Reformversuch Benedikts von Aniane und Arnulfs von Hermoutier die ihrer Ordensregel und ihrem Mönchskleide treu gebliebenen Mönche ausgewiesen worden waren und St. Denis selbst erst von da ab ausschließlich den Charakter eines Kanonikerstiftes hatte. — Vom Beginn der Regierung Ludwigs d. Fr. (814), namentlich von jenem mißlungenen Reformversuch an bis zu der späteren, kurz nach dem Pariser Konzil (Sommer 829), jedenfalls noch vor dem 26.

[1]) Schrörs S. 10 A. 12 und S. 11; vgl. Félibien 70.

[2]) Von Hauck II[3 u. 4] 606 A. 1 wird diese selbst ins Jahr 832 gesetzt.

[3]) Spätestens am 1. Dezember 814 erscheint Hilduin als Abt von St. Denis; Böhmer-Mühlbacher, Reg. imp. I[2] Nr. 551 f,

[4]) S. Böhmer-Mühlbacher I[2] Nr. 519c.

August 832 erfolgten Visitation und Reform fühlten sich also die Brüder von St. Denis als Kanoniker statt als Mönche und trugen auch die Gewandung von Kanonikern statt ihres eigentlichen Mönchskleides. Da nun nach der Schilderung Mabillons und Félibiens der auf der Südtüre dargestellte Kleriker einen der Kanonikertracht entsprechenden Habit trug, so scheinen jene alten Tore von St. Denis in der angegebenen Zeitspanne, also zwischen 814[1] und 832 bez. 829[2], entstanden zu sein.

Vielleicht möchte man irgendwelch unbestimmtes Bedenken und Gefühl dagegen empfinden, in jenen Türflügeln von St. Denis eine bereits dem neunten Jahrhundert angehörige Arbeit und mithin ein Werk mittelalterlicher Metallplastik von ungewöhnlich hohem Alter zu erblicken; ein solches Bedenken ist

[1]) Freilich kann dieses für den Wechsel zwischen Mönchskleidung und Kanonikertracht gefundene Datum insofern nicht unbedingten Anspruch auf Genauigkeit erheben, als man in St. Denis kaum von einem Tage zum andern die Mönchskleidung abgelegt und an ihrer Stelle die Kanonikertracht angenommen haben wird. Der Übergang zur Kanonikertracht vollzog sich vielmehr jedenfalls allmählich, indem man ihr zunächst die Mönchskleidung mehr und mehr anglich. — Wenn Mabillon, Annales II (1704) 374 lib. XXVII cap. XLVII den Beginn der Laxheit hinsichtlich der Kleidung bereits in die Zeit der beiden Vorgänger Hilduins, der Äbte Fardulf und Waldo, setzt, so haben wir, soviel ich sehe, kein stichhaltiges Zeugnis dafür, daß wirklich schon damals die Mönche von St. Denis Kanonikertracht statt ihres Mönchsgewandes getragen hätten. Ja, es widerspricht einer solchen Annahme sogar die klare Angabe der Urkunde vom 26. August 832, wonach in St. Denis *usque ad tempus, quo sceptra imperialia . . . clementia nostra* [d. h. Ludwig d. Fr.] *suscepit* und bis zum Regierungsbeginn Hilduins der *ordo monasticus* gegolten hat. Die ausdrückliche Erklärung, St. Denis habe den Charakter eines Kanonikerstifts, und damit sozusagen die offizielle Annahme der Kanonikertracht erfolgte eben doch erst nach dem Amtsantritt Hilduins; namentlich der mißglückte Reformversuch von etwa 818 war hierfür entscheidend, da erst von jetzt an alle Insassen von St. Denis Kanonikertracht trugen.

[2]) Die Zeit zwischen 830 und 832 wird als Entstehungszeit der Türen schon deshalb nicht in Betracht kommen, weil der damalige Abt Hilduin sich in die i. J. 830 gegen Ludwig losbrechende Empörung verstrickt hatte und infolge hiervon auf dem Tage zu Nymwegen (Oktober 830) verbannt und seiner Abteien entsetzt wurde; freilich wurde er schon bald darauf begnadigt und erhielt auch St. Denis wieder zurück: Simson, Jahrbücher unter Ludwig d. Fr. I 343 ff., 351, 360 f., II 3, 9; Hauck, Kirchengesch. II [3] u. [4] Aufl. 507; Böhmer-Mühlbacher I [2] Nr. 876 [c].

deshalb naheliegend, weil von diesen Türen trotz dieses ihres sehr hohen Alters in kunstgeschichtlichen Werken unserer Tage, wenn ich richtig sehe, soviel wie nichts erwähnt ist. Bei genauerer Prüfung der Frage wird man jedoch trotz dieser begreiflichen Voreingenommenheit solche Bedenken unbedingt fallen lassen müssen. Sehen wir näher zu!

Zunächst möchte ich darauf hinweisen, daß jene Gelehrten, welche die Türen auf Grund eigener Besichtigung kannten und sie uns hiernach beschrieben haben, einmütig ihr hohes Alter hervorheben: Mabillon hat unbedenklich diese Türflügel bereits in die Zeit des Abtes Fulrad verlegt, ihr Alter also noch höher hinaufgerückt als es nach unserer Meinung anzunehmen ist. Félibien, der nicht zaudert, sich Mabillon anzuschließen, erblickt in dem Porträt des Mönches Airard ein Werk, das er mit den Worten *d'un goust fort gothique — von sehr altertümlichem Geschmacke* charakterisiert und als *une des plus anciennes* bezeichnen zu dürfen glaubt. Doublet endlich hat die Buchstaben, in denen das erwähnte Widmungs-Distichon sowie die Bezeichnungen der Dargestellten als *Airardus Monachus* und als *Sanctus Dionysius* geschrieben waren, wiederholt als *lettres tres-antiques* sowie als *entrelacées l'unes dans l'autres*[1] bezeichnet und ihr hohes Alter auch durch sein Geständnis, es seien die Buchstaben *assez difficiles à lire,* angedeutet.

Aus all dem ersieht man schon, daß wir es bei jenen Türen aus der karolingischen Basilika von St. Denis jedenfalls mit einem sehr alten Kunstwerke zu tun haben. Gleichwohl soll zunächst noch die Frage untersucht werden, ob in der Zeit, auf welche die Kanonikertracht des am Südtor dargestellten Klerikers hinweist, also zwischen 814 und 829 (832), die Herstellung derartiger Bronzetüren technisch möglich war, ob somit vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus die Annahme angängig ist, daß bereits damals unsere Türflügel entstanden sind.

Das Wiederaufleben des Bronze- und Erzgusses im fränkischen Reiche fällt bekanntlich in die Zeit Karls

[1]) Ebenso Mabillon a. a. O.: *insertis simulque implexis litteris* und Félibien a. a. O.; *lettres entrelassées les unes dans les autres.*

des Großen[1]; in der Metallbearbeitung wurde in der Karolingerzeit namentlich die Kunst des Treibens geübt und ausgebildet.[2] Im Capitulare de villis werden nicht bloß die verschiedenartigsten Metallgewerbe, Eisenschmiede sowie Gold- und Silberarbeiter, sondern auch Eisenhütten erwähnt. Die Libri Carolini vergessen gleichfalls die Eisengießer unter den Kunsthandwerkern nicht; wenige Jahrzehnte nach Karls Tod waren in der Nachbarschaft Xantens Eisenschmelzöfen kein ungewohnter Anblick mehr. Und unter den Erzeugnissen der Kunstgewerbekammer zu Fulda nahmen die aus Erz gegossenen Gegenstände nicht die letzte Stelle ein. Wie wir bereits früher gehört haben, befand sich zur Zeit Karls d. Gr. ein Gußhaus in Aachen.[3] Von den in jener Zeit gegossenen Bronzearbeiten großen Stils haben sich bis in unsere Tage die schon besprochenen Gitter und Türflügel aus dem Aachener Münster[4] erhalten. Auch die ehedem im Ingelheimer Palast befindlichen Türflügel waren jedenfalls kunstgewerbliche Erzeugnisse der karolingischen Zeit.[5] Berühmt ist unter den Werken des Bronzegusses besonders die Reiterstatuette aus dem Domschatz von Metz, welche sich heute im Museum Carnavalet in Paris befindet und nach der Überlieferung Karl den Großen darstellt. Nach den tief schürfenden Untersuchungen von Paul Clemen darf es doch

[1]) Vgl. zum folgenden Springer-Neuwirth, Handbuch d. Kunstgesch. II[8], 108 f.; F. X. Kraus, Gesch. der christlichen Kunst II (Freiburg i. B. 1897) 15 f.; von Falke, Gesch. d. deutschen Kunstgewerbes 26 f.; Bucher, Gesch. d. technischen Künste III 63 f.; Lüer (und Creutz), Gesch. d. Metallkunst I 279; Stephani, Der älteste Wohnbau II 263 ff.; aus'm Weerth in den (Bonner) Jahrbüchern LXXVIII (1884) 153 ff.; Clemen, Porträtdarstellungen Karls d. Gr. 58 ff.; ders., Plastik, in den (Bonner) Jahrbüchern LXXXXII (1892) 45 ff., 140 ff.; Faymonville, Dom 55 ff.; J. Strzygowski, Bronzeaufsatz im Besitze von Hans Grafen von Wilczek in Wien, in den Jahresheften des österreichischen archäologischen Instituts IV (1901) 189 ff.; ders., Der Dom zu Aachen 56; Peltzer, Geschichte der Messingindustrie, in der ZdAGV XXX (1908) 250 ff.; über das oben genannte Werk von Tavenor Perry s. Peltzer ebd. XXXIII (1911) 115.

[2]) Clemen, Plastik a. a. O. 45. — [3]) Über all das oben S. 14 ff.

[4]) Vgl. dazu die oben S. 42 A. 1 zitierte Literatur sowie F. Bock, Karl's des Großen Pfalzkapelle 10 ff.

[5]) S. aus'm Weerth, in den (Bonner) Jahrbüchern LXXVIII (1884) 156; über andere Werke des Erzgusses und der Goldschmiedekunst s. Clemen, Plastik a. a. O. 58 ff.

wohl als sicher gelten, daß diese Statuette nicht erst, wie man gemeint hat, zur Zeit der Renaissance entstanden, sondern schon karolingischer Herkunft ist, mag nun, wie solches mindestens wahrscheinlich ist, die Überlieferung richtig sein, die den Reiter als Karl d. Gr. bezeichnet, oder mag man sich einen anderen karolingischen Herrscher unter dem hier Porträtierten vorzustellen haben [1]; jedenfalls steht diese Bronzestatuette weder hinsichtlich des Materials noch hinsichtlich der Technik vereinzelt da unter den Erzeugnissen des karolingischen Bronzegusses.[2]

Bei diesem relativ hohen Stand, den die Kunst des Erzgusses zur Zeit der beiden ersten fränkischen Kaiser erreicht hatte, kann es nicht auffallen, wenn im ersten Drittel des neunten Jahrhunderts auch für die Abtei St. Denis ein Gußwerk

[1]) S. Die Abbildung der Statuette in der Zeitschrift für bildende Kunst NF. V (1894) zu S. 153; s. hier den Aufsatz von G. Wolfram, Die Reiterstatuette Karl's des Großen 153 ff. und die daselbst genannte Literatur; zur Frage s. besonders Clemen, Porträtdarstellungen 45 ff. und ders., Plastik in den (Bonner) Jahrbüchern LXXXXII (1892) 53 ff., 142 ff.; vgl. Leitschuh, Gesch. d. karoling. Malerei 242 A.; Lamprecht im Bericht über die siebente Versammlung deutscher Historiker zu Heidelberg (1903) 21 ff; Kemmerich, Porträtplastik 20—28; vgl. ebd. 27: man könne mit einer „an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit" feststellen, „daß wir in der Pariser Statuette das Porträt eines karolingischen Herrschers zu erkennen haben." Kemmerich ist geneigt, in dem Porträtierten Karl den Kahlen zu erblicken, ohne jedoch die Möglichkeit abzulehnen, daß die Statuette Karl d. Gr. darstelle; s. auch M. Kemmerich, Die Porträts deutscher Kaiser und Könige, im NA. XXXIII (1908) 475; Springer-Neuwirth II [8], 108 f. meint, die Statuette stelle „gewiß einen der ersten Karolinger dar" und sei zwischen der Regierungszeit Karls und Ludwigs ausgeführt. S. auch Neuwirth, Illustrierte Kunstgeschichte I 304; Woermann, Geschichte der Kunst II 116; Strzygowski in den Jahresberichten des österreichischen archäologischen Institutes in Wien IV (1901) 193 A. 5; M. G. Zimmermann, Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters 3. Aufl. (Bielefeld-Leipzig 1914) 434. Ein eigenes Urteil über die Frage des Alters der Statuette könnte ich mir schon deshalb nicht anmaßen, weil sich mir die Möglichkeit, das in Paris befindliche Original selber zu sehen, in unseren Tagen natürlich nicht bietet. Ich darf mich daher, zumal ich die Frage nicht als Kunsthistoriker, sondern unter dem Gesichtswinkel des Geschichtsforschers behandle, der herrschenden Lehre ohne weiteres anschließen, welche, wie gesagt, die karolingische Herkunft der Statuette für ausgemacht hält.

[2]) Clemen, Plastik a. a. O. 58.

wie unsere Erztüren hergestellt wurde, für St. Denis, dessen Ausschmückung *rutilante metallo* gerade zur fraglichen Zeit, wie wir gleich hören werden, uns ausdrücklich überliefert wird.[1] Es besteht somit vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus kein Grund, der verbieten würde, in den fraglichen Türflügeln sowohl hinsichtlich der Entstehungszeit wie auch hinsichtlich des Gegenstandes und des Materials ein Parallelwerk zu den bis heute erhaltenen Türen des Aachener Münsters und zu den uns nicht überkommenen Toren des Palastes zu Ingelheim zu sehen. Die Herstellung der Türflügel von St. Denis in der Zeit der Karolinger wird zudem auch durch einige Angaben Doublets und Félibiens über die Art ihrer Ausführung durchaus wahrscheinlich: nicht allein, daß diese Gelehrten das hohe Alter der Türen, den sehr altertümlichen Stil, in dem sie ausgeführt waren, betonen — auch die Darstellung der erwähnten Figuren in Tiefreliefs, welche die Beschreibung Félibiens erwähnt, paßt zu der bisher ermittelten Entstehungszeit. Sind ja doch auch die Reliefs an der Erztüre des Domes zu Augsburg noch sehr flach; auch hier noch ragen die dargestellten Figuren nur wenig über die Dicke der Metallplatten hinaus.[2] — Zu beachten ist auch der von Doublet[3] uns überlieferte Umstand, daß die Türflügel von St. Denis einen hölzernen Kern hatten, der mit Guß überkleidet war; denn auch das dürfte der Metalltechnik der Karolingerzeit entsprechen: von dem oben[4] erwähnten Marienaltar in der Kirche von Luxeuil, den Abt Ansegis hergestellt hatte, hörten wir ja auch, daß sein Kern eine *lignea tabula* war, die dann mit Edelmetall umschlossen wurde.

Wie die Technik, in welcher die Türflügel hergestellt waren, so sprechen auch die Widmungsverse, die Airard bei seinem Selbstbildnis angebracht hat, sowie die Bezeichnung der dargestellten Persönlichkeiten mit ihren Namen für unsere Datierung; denn wir haben auch anderweitige Beispiele dafür, daß sowohl das Anbringen von derartigen Widmungsversen auf kirchlichen Kunstgegenständen wie die Bezeichnung der auf Metallarbeiten dargestellten Persönlich-

[1]) S. unten S. 92 A. 6.

[2]) Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms 43.

[3]) Doublet 241: *Icelles deux grandes portes sont pardessus le bois couvertes de fonte.* — [4]) S. 22.

keiten mit ihren Namen in der Karolingerzeit üblich war. Für den letzteren Brauch verweise ich nur auf den schon wiederholt genannten, um 835 entstandenen Paliotto zu Mailand. Auch hier sind den daselbst abgebildeten Figuren ihre Namen beigesetzt: wie auf der Erztüre von St. Denis unter dem Bildnis des Patrons dieser Kirche, dem die Türen dargebracht werden, die Inschrift *sanctus Dionysius* und unter dem Selbstbildnis des Meisters sein Name *Airardus Monachus* stand, geradeso hat auch Wolfin den Heiligen, dem die Spende gilt, als *Sanctus Ambrosius* und sein eigenes Bild als *Wolvinus magister phaber* bezeichnet.[1] — Ähnlich wie mit der Angabe der Namen verhält es sich mit den auf der Erztüre von St. Denis einst stehenden Widmungsversen: auch die Anbringung einer solchen Widmungsinschrift paßt durchaus in die Zeit, in welche wir um anderer Gründe willen die Entstehung der Türen setzten; denn in der Zeit der Karolinger liebte man es bekanntlich, auf kirchlichen Kunstgegenständen, auf Altären u. s. f. derartige Distichen anzubringen. Wissen wir doch insbesondere von Alkuin und damit vom Lehrer Einhards[2], daß er eine außerordentlich große Zahl von solchen Aufschriften in Doppelversen für kirchliche Zwecke und zum Preise bestimmter Heiliger angefertigt hat[3]; und ebenso hören wir von einem andern Zeitgenossen Einhards, dessen persönliche Beziehungen zu Einhard wir schon erwähnt haben[4], von Hrabanus Maurus, daß er gleichfalls für Kirchen, für Altäre u. s. f. solche Aufschriften abgefaßt hat.[5] Von ihm haben wir ein Gedicht[6] für einen Reli-

[1]) S. Molinier, L'orfèvrerie I 82 und die Abbildung auf planche II; Woermann a. a. O. II 121; Kemmerich, Porträtplastik 11. — Die Übereinstimmung hinsichtlich der Benennung der dargestellten Persönlichkeiten sowohl auf dem Paliotto Wolfins wie auf der Erztüre von St. Denis ist umsomehr zu beachten, als nach den Ergebnissen der vorhergehenden Studie Wolfin ein Schüler Einhards war und eben dieser, wie wir sehen werden, die Türen von St. Denis angefertigt hat. Wolfin folgte also nur dem Vorbild seines Meisters, wenn auch er auf dem Paliotto die Namen der Dargestellten angab. — [2]) S. Kurze 12 f.

[3]) M. Scheins, Die karolingische Widmungsinschrift im Aachener Münster, in der ZdAGV XXXIII (1911) 406 f.; Manitius 278.

[4]) Oben S. 67; auch hier ist es zu beachten, daß die beiden als Verfertiger von solchen Widmungsversen herangezogenen Persönlichkeiten nachweislich gerade mit Einhard und in ihm mit dem Meister der Erztüren in Beziehung standen. — [5]) Manitius 300. — [6]) MG. Poetae Lat. II 226 Nr. 72.

quienschrein, den der Mönch Isanbert angefertigt hatte; ein Distichon dieses Gedichtes (v. 11) beginnt übrigens mit denselben (Juvencus entnommenen) Worten, mit denen auch das Distichon auf der Erztüre von St. Denis anfängt.[1]

Noch ein anderer Umstand stützt die Annahme, daß die ehernen Türflügel von St. Denis der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts zuzuteilen sind; ich meine die Berücksichtigung der Persönlichkeit des Abtes, welcher in den fraglichen Jahren 814—829 (bez. 832) an der Spitze von St. Denis stand: des Abtes Hilduin.[2] Die Miracula S. Dionysii[3] sagen uns von ihm ausdrücklich, daß er „viel Herrliches zum Schmucke (der Kirche von St. Denis) herbeigeschafft" habe. Unter diesen mannigfachen Schmucksachen, welche Hilduin zwischen 814[4] und dem Beginn der dreißiger Jahre[5] für St. Denis erworben hat, sind vermutlich auch unsere ehernen Türflügel zu verstehen. Hierfür spricht auch ein Gedicht Dungals[6], in welchem von der Ausschmückung von

---

[1]) Vgl. auch unten S. 94 Anm. 1, wo auf eine andere Übereinstimmung (Schreibung des Namens Einhard) zwischen unserem Distichon und einer von Hraban gedichteten Inschrift aufmerksam gemacht wird.

[2]) S. oben S. 28 A. 4.

[3]) II cap. 32, bei Mabillon, Acta Sanct. ord. S. Benedicti saec. III. p. II 357. Hier ist die Rede von einem Altar, welchen Hilduin *inter alia, quae multa praecipua ecclesiae ornatui contulerat, statuit;* vgl. Levillain im Bulletin monumental LXXI (1907) 222 und in den Mémoires de la soc. de l'hist. de Paris XXXVI (1909) 162.

[4]) Dem Datum seines Amtsantrittes.

[5]) Den terminus ante quem für die Anfertigung dieses Schmuckes bildet die Abfassungszeit der Miracula; s. darüber unten Anhang I.

[6]) In den MG. Poetae Lat. II 664 f.; bei von Schlosser, Schriftquellen 212. — Hier heißt es:

Martyribus venerandis busta ut trina coruscant,
Arcubus hinc totidem decoratus consonat ordo,
Qui meliore novo ingenio rutilante metallo
Fulti marmoreis decorantur rite columnis.
Hos medio, extremos arcus hinc inde locatos,
Ecclesiae Hilduinus cultor, egregius abbas,
Struxit, cura cui semper potiora parare est,
Praemia cuique deus est non peritura daturus.

Vgl. zu Dungal, der noch zur Zeit Karls ins Frankenreich kam und schon bald ins Kloster St. Denis eintrat, Manitius 370 ff.

St. Denis durch andere Werke der Metallurgie unter Abt Hilduin die Rede ist. Wir gelangen somit auch auf diesem Wege zur Ansetzung unseres Kunstwerkes in die nämliche Periode, in welche wir schon allein angesichts des in Kanonikertracht dargestellten Insassen von St. Denis die Herstellung der Türen verlegen zu sollen glaubten: unter Hilduin sind jene ehernen Türflügel offenbar in das Kloster St. Denis gekommen.

Freilich: der Beweis für die Richtigkeit dieser Datierung ist in vollem Umfang erst dann erbracht, wenn es uns gelingt, den *Airardus Monachus*, den die erwähnte Inschrift oder vielmehr deren Wiedergabe bei Doublet als Meister der Türen bezeugt, mit einer geschichtlichen Persönlichkeit gleichzustellen; und zwar kann nur eine geschichtliche Persönlichkeit aus der für die Entstehung der Türen ermittelten Zeit (814—832) in Frage kommen; nur eine geschichtliche Persönlichkeit, die nachweislich auf dem Gebiete der bildenden Kunst und zwar hier wiederum auf dem Gebiete der Plastik und des Erzgusses tätig war; eine geschichtliche Persönlichkeit ferner, die sich als *monachus* bezeichnen konnte; eine geschichtliche Persönlichkeit endlich, für welche sich Beziehungen zum Kloster St. Denis oder zu dessen damaligem Abt Hilduin nachweisen lassen. Wenn wir schließlich auch über das Äußere, über die Gestalt dieser Persönlichkeit aus anderen Quellen etwas Bestimmteres wissen würden, wenn wir von ihr ein literarisches Porträt haben sollten, so dürfte dieses literarische Porträt dem plastischen Selbstbildnis jenes *Airardus Monachus* nicht widersprechen. — Je mehr der soeben angedeuteten Vergleichungspunkte zwischen der gesuchten, für unsern Blick zunächst noch verborgenen geschichtlichen Persönlichkeit und dem uns inschriftlich genannten *Airardus Monachus* der Kirchentüren sich aufdecken lassen, als umso lückenloser darf unsere Beweisführung gelten, mit umso größerer Bestimmtheit wird man annehmen dürfen, daß die gedachte Persönlichkeit und jener Mönch „Airard" dieselbe Person ist.

Nun läßt sich in der Tat eine geschichtliche Persönlichkeit nachweisen, welche allen diesen Anforderungen entspricht und somit als jener *Airardus Monachus* gelten kann: ich vermute unter dieser Persönlichkeit niemand anders als unsern Einhard und möchte im folgenden versuchen, ihn als den Meister der Bronzetüren von St. Denis nachzuweisen.

Zunächst aber gilt es, einen Einwand zu beseitigen: wie konnte denn der Name Einhards nach der von Doublet wiedergegebenen Inschrift *Airardus* lauten? Verbietet nicht schon der wenn auch geringfügige Unterschied zwischen *Ainhardus*[1] und *Airardus,* die Träger dieser Namen für einundieselbe Person zu halten? Oder sollte die Benennung jenes Meisters der Türen von St. Denis als *Airardus* ein Irrtum statt *Ainhardus* sein? Wie konnte ein solcher entstehen? — Bei der Lösung dieser Frage muß natürlich von vornherein die Annahme als unzulässig gelten, daß der Name des Künstlers auf der Nordtüre von St. Denis falsch geschrieben und der Meister hier irrigerweise *Airardus* statt *Ainhardus* genannt gewesen sei. Ein solcher Irrtum ist ausgeschlossen. Nicht aber ein aus einem Lesefehler hervorgegangener Irrtum Doublets; ja, angesichts der eigenen Bemerkungen Doublets liegt die Annahme eines solchen Lesefehlers sehr nahe: Doublet sagt ausdrücklich, daß die Buchstaben, in welchen die Widmungsverse sowohl wie die Bezeichnung des Künstlers als *Airardus Monachus* geschrieben waren, nicht bloß *tres-antiques* sondern auch *entre-lacees l'unes dans l'autres* waren; Mabillon charakterisiert die Schriftzüge noch deutlicher als *insertae simulque implexae litterae;* und Doublet gesteht offen, daß sie auch *assez difficiles à lire* gewesen seien. Beim Entziffern einer derartigen Inschrift scheint ein Lesefehler nur allzu naheliegend gewesen zu sein. Ein solcher Lesefehler Doublets könnte etwa auf folgende Weise eine Erklärung finden: die offenbar in Kapitalschrift[2] ausgeführten Buchstaben des fraglichen

---

[1]) Diese Form von Einhards Namen findet sich in einer Urkunde Kaiser Ludwigs vom 2. Juni 815 (Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 581); vgl. Teulet I S. I N. 1; s. auch ebd. S. XCI; vgl. auch Manitius 40, sowie bei Förstemann, Namenbuch Bd. I (Personennamen) Sp. 39 die Belege für die Form „Ainhard." Ich verweise hier nur darauf, daß sich auch in einem Gedicht des Hrabanus Maurus (MG. Poetae Lat. II 237 Nr. 83 v. 8; von Schlosser, Schriftquellen 130), das vielleicht als eine Inschrift bestimmt war, die Form *Ainhardus* angewendet findet. Für Inschriften mag sich diese Form wegen der zwischen A und I möglichen Ligatur (s. unten) mehr empfohlen haben als EINHARDUS.

[2]) Derartige Inschriften wurden wohl in der Regel in Kapitalschrift ausgeführt; auch die schon erwähnte, ungefähr gleichzeitige Bezeichnung des Meisters Wolvinus auf dem Paliotto ist in Kapitalbuchstaben geschrieben;

Namens *Airardus* waren, wie die Angaben Doublets und Mabillons besagen, von Ligaturen durchsetzt und ineinander geschrieben. Wenn nun der Name, wie ich annehme, statt „AIRARDUS" „AINHARDUS" lautete und wenn der Buchstabe N in diesem Namen in Minuskelform als n geschrieben wurde, wie solches auch sonst bei Inschriften in Kapitale vorkommt[1], so konnte dieses kapitale n mit dem folgenden kapitalen H in der Weise in Ligatur gesetzt werden, daß als Schäfte des letzteren Buchstabens die beiden Schäfte des n verwandt wurden und der Querstrich des H zwischen diese beide Schäfte gesetzt ward. Durch diese Ligatur von n + H entstand ein Gebilde, das mit einem R nicht bloß verwechselt werden konnte, sondern fast verwechselt werden mußte; durch diese Verwechselung von n H mit R wurde der Name aus „AINHARDUS" in „AIRARDUS" verwandelt[2]. Auf diese Weise könnte jedenfalls Doublet zur Wiedergabe des fraglichen Namens mit *Airardus* statt mit *Ainhardus*

---

s. Kemmerich, Porträtplastik 11; vgl. B. Bretholz, Lateinische Paläographie, im Grundriß der Geschichtswissenschaft, herausgeg. von A. Meister I. Bd. 2. Abt. 2. Aufl. S. 43 f.

[1]) Vgl. die Inschrift des Wala, welche man bei der Abtei Gorze fand, bei F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II (Freiburg i. B. und Leipzig 1894) 138. Herr stud. philol. Gottfried Brugger hat auf dieses Beispiel eines kapitalen n in Minuskelform gelegentlich eines Referates in meinem Seminar (Sommer-Semester 1916) hingewiesen. Hierfür wie auch für sonstige Hinweise danke ich Herrn Brugger auch an dieser Stelle.

[2]) Ich kann als einen Parallelfall eine ganz ähnliche Verwechselung nachweisen, welche gleichfalls durch eine entsprechende Ligatur veranlaßt wurde und welche selbst Paläographen der neueren Zeit unterlaufen ist: eine Inschrift von St. Germain-des-Prés, die ungefähr aus derselben Zeit wie unsere Inschrift herrührt und das Epitaph einer Frau namens Chrotrud darstellt, gibt die drei Anfangsbuchstaben C, H, R in einer Ligatur wieder, in welcher als linker Schaft des H gleich der Schaft des vorausgehenden C und als rechter Schaft des H der Schaft des folgenden R benutzt werden, sodaß das H nur durch seine Querstrich zwischen diesen Schäften zum Ausdruck kommt. Diese Ligatur gab nun den Anlaß, daß man diese Buchstaben als ERO statt als CHRO las. Also auch hier ein durch eine entsprechende Ligatur des H, insbesondere durch dessen Querstrich veranlaßter Lesefehler! Vgl. F. Guilhermy (et R. de Lasteyrie), Inscriptions de la France (Collection de documents inédits sur l'histoire de France III 2. série: archéologie) I (1878) 346 ff. und V (1883) 333 f.

gekommen sein.[1] Zur Erklärung dafür aber, daß auch Mabillon *Airardus* statt *Ainhardus* druckte, braucht man bloß zu bedenken, daß Mabillon hierbei zweifellos die entsprechende Stelle von Doublets Histoire de l'abbaye de S. Denis vor sich hatte und sich ihr enge anschloß, somit nur allzu stark Gefahr lief, auch den Irrtum Doublets zu übernehmen. Diese Gefahr war für Mabillon insofern umso größer, als er die Inschrift ja nicht um ihrer selbst willen besprach und entzifferte, sondern sie nur ganz gelegentlich erwähnte, im Zusammenhang mit der Erzählung von der wunderbaren Rettung des *Airradus,* den Mabillon mit dem *Airardus* Doublets gleichsetzen zu dürfen meinte: gerade zu diesem Gleichsetzungsversuch paßte die von Doublet gebrachte Lesart *Airardus* besser als die richtige Lesart *Ainhardus.* So konnte es also kommen, daß auch Mabillon die Lesung *Airardus* übernahm; er hat eben jene Inschrift nur ganz beiläufig wiedergegeben und daher auch sicher keine Mühe darauf verwandt, ihre *insertae simulque implexae litterae* richtig zu entziffern. — Dasselbe gilt aber auch von Félibien, der bei der Besprechung jener Türen von St. Denis auf den Darlegungen Mabillons fußt, also gleichfalls nicht selbständig und unabhängig den Namen jenes Meisters wiedergab[2].

Nach all dem dürfen wir annehmen, daß es sich bei dem *Airardus* um eine irrige Lesung für *Ainhardus* handelt; wir können also mit gutem Rechte den Träger der von Doublet und seinen literarischen Nachfolgern angegebenen Namensform in Einhard sehen. Diese Gleichsetzung wird umso zwingender sein, je mehr von den oben (S. 93) angedeuteten positiven Gründen wir im folgenden vorbringen können.

Ein solcher Grund ist einmal chronologischer Natur: Einhard hat in der Zeit gelebt und gewirkt, in welche wir, von einem anderem Gesichtspunkte ausgehend, die Entstehung der fraglichen Türflügel setzen zu müssen glaubten: während des zweiten und dritten Jahrzehntes des neunten Jahrhunderts.[3] — In dieser Zeit nahm Einhard eine hervorragende Stellung

[1]) Vgl. Nachtrag am Ende des Buches.

[2]) Über die außer Zweifel stehende Abhängigkeit Mabillons und Félibiens von Doublet s. besonders noch im Nachtrag.

[3]) Vgl. Kurze 31 ff.; Manitius 641 f.

ein am Hofe Ludwigs d. Fr. zu Aachen. Und zwar begriff diese Stellung die oberste Leitung der in und um Aachen gelegenen kunstgewerblichen Anstalten und Fabriken in sich, bezog sich auf die Leitung des Aachener Gußhauses und der in den niederrheinischen Gebieten besonders gepflegten Eisenindustrie. Von eben diesem Einhard haben wir ferner gehört, daß er selbst auf dem Gebiete der bildenden Kunst Meister war und daß hier wiederum im Kunstgewerbe, in der Metallplastik und im Erzgusse die Hauptarten seiner künstlerischen Betätigung zu suchen sein werden; wir haben vernommen, daß Einhard gleich dem alttestamentlichen Beseleel in der Kunst in Metall zu arbeiten bewandert war, daß er Werke der Kleinplastik wie Reliquienschreine oder Modelle zu theoretischen Studien angefertigt hat, ja, daß jedenfalls unter seiner Oberleitung, höchst wahrscheinlich aber auch nach seinem eigensten Entwurf, die bis heute erhaltenen Aachener Metallarbeiten, die berühmten bronzenen Gitter und Türflügel, hergestellt worden sind. Diese in unserer ersten Abhandlung nachgewiesene Betätigung Einhards auf dem Gebiete der Metallplastik und insbesondere des Erzgusses ist ein wichtiges Glied in der Beweisführung, daß Einhard jener *Ainhardus* ist, der die Türflügel von St. Dénis verfertigt hat; wie in den Aachener Türen, so darf man auch in den ehemaligen Türflügeln von St. Denis eine Arbeit Einhards erblicken.

Daß niemand sonst als Einhard der Meister dieser Türflügel ist, kann mit umso größerer Sicherheit angenommen werden, als sich nahe Beziehungen Einhards zu jenem Manne nachweisen lassen, der in der fraglichen Zeit an der Spitze von St. Denis stand und unter dessen Amtsführung nach dem Zeugnisse mehrerer Quellen dies Kloster mit mancherlei Kunstgegenständen, insbesondere auch mit Werken der Metallurgie, geschmückt wurde:[1] zu Hilduin von St. Denis. Eben dieser Hilduin nun spielte genau zu der Zeit, da Einhard die erwähnte hervorragende Stellung am Aachener Hofe innehatte, gleichfalls daselbst eine erste Rolle: er war, wie wir schon gehört haben[2], damals Erzkaplan Kaiser Ludwigs und als solcher Vorsteher der kaiserlichen Hofgeistlichkeit, der kaiserlichen Kapelle, die in Aachen ihren Sitz hatte; in der Schilderung,

[1]) S. oben S. 92 f. — [2]) S. oben S. 28.

welche Walahfried Strabo[1] im Jahre 829 von der karolingischen Hofgesellschaft gibt, geht Hilduin unmittelbar Einhard voran. Es versteht sich eigentlich von selber, daß zwei Mitglieder des karolingischen Hofes von so hervorragender Stellung wie Einhard und Hilduin, die beide in Aachen ihren Amtssitz hatten, miteinander in Berührung traten, daß rege persönliche Beziehungen zwischen ihnen herrschten. Zudem hat uns Einhard selber gelegentlich seinen persönlichen Verkehr mit Hilduin geschildert. In außerordentlich anschaulicher Weise führt er uns in einer seiner Schriften die Szene vor Augen[2], die sich eines Tages zwischen ihm und Hilduin abspielte: er schildert uns, wie er eines Morgens rechtzeitig nach der Gepflogenheit der damaligen Hofleute in den kaiserlichen Palast kommt und hier Hilduin trifft, der vor der Türe des kaiserlichen Schlafgemaches sitzt und auf das Lever Ludwigs wartet; Einhard begrüßt Hilduin und bittet ihn, an ein Fenster zu treten, von dem aus man in das Erdgeschoß der Kaiserpfalz blicken konnte; hier entspinnt sich nun zwischen den beiden Würdenträgern eine rege Unterhaltung über die Überführung der Gebeine der Heiligen Marzellinus und Petrus. Im Laufe dieses Gespräches stellt sich heraus, daß Hilduin in dem von ihm geleiteten Kloster St. Medard in Soissons Teile der Reliquien des hl. Marzellin habe, die Einhard irrtümlicherweise selbst zu besitzen meinte. Nach langer Unterhandlung willigt Hilduin ein, diese Reliquienteile auszuhändigen. Aber Einhard sollte in Form einer Spende an das Medardskloster hundert Goldstücke geben.[3] Wie damals so hat wohl auch sonst zuweilen Einhard den vielvermögenden Erzkaplan durch diese oder jene Spende für ein von Hilduin geleitetes Kloster sich geneigt gemacht; leicht erklärlich also, wie Einhard dazu kam, Türflügel für St. Denis anzufertigen;

---

[1]) De imagine Tetrici v. 208 ff., in den MG. Poetae Lat. II 376 f.; bei von Schlosser, Schriftquellen 438 f.

[2]) Translatio II cap. 1, in den SS. XV 245: ... *ego secundum consuetudinem aulicorum maturius surgens, primo mane palatium petii. Ibi cum ingressus Hildoinum ... ante fores regii cubiculi sedentem atque egressum principis opperientem invenissem, ex more salutatum surgere atque ad quandam fenestram, de qua in inferiora palatii prospectus erat, modum accedere rogavi. Ad quam pariter stando incumbentes, de translatione sanctorum martyrum Marcellini et Petri necnon de miraculo ... mirando multa sumus locuti.*

[3]) Vgl. Translatio II cap. 3 ebenda 246; vgl. Kurze 45.

auch sie werden eben den „Werken gar viel“ beizuzählen sein, durch deren Herstellung Einhard nach dem Zeugnisse des Hrabanus Maurus „vielen Leuten diente“.[1]

Aber konnte denn Einhard, den man doch meist als Laien erwähnt liest[2], sich als *monachus* bezeichnen, wie solches der Verfertiger unserer Erztüren tut? — Ich glaube, allerdings! Ja, es bestätigt die Bezeichnung unser bisheriges Ergebnis; sie bietet uns zugleich auch die Möglichkeit, die Entstehungszeit dieses Kunstwerkes etwas bestimmter festzulegen. Gehen wir näher hierauf ein!

Wenn Einhard spätestens seit dem Jahre 815 Abt in dem Kloster St. Peter und Paul in Blandigny bei Gent, dann auch in St. Bavo in Gent, in St. Servatius bei Maastricht, in St. Chlodowald bei Paris und in St. Wandrille war[3], so beweist dies freilich noch nicht, daß er auch nach dem *ordo monasticus* lebte und sich demgemäß als *monachus* bezeichnen konnte. Ja, wir können vielmehr behaupten, daß dies zunächst nicht der Fall war. Wir wissen nämlich mit voller Bestimmtheit aus zwei Urkunden, daß Einhard mindestens bis zum Ablauf des zweiten Jahrzehntes des neunten Jahrhunderts in legitimer Ehe mit Imma lebte, also kein Ordensmann war. Die eine dieser Urkunden, ein Privileg Ludwigs d. Fr. vom 11 Januar 815[4], hat eine Schenkung zum Inhalt, welche der Kaiser an Einhard und an dessen Gemahlin Imma machte.[5] In dem andern Schriftstück, vom 12. September 819 datiert[6], beurkundeten Einhard und Imma ihrerseits eine Schenkung für das Kloster Lorsch, wobei sie sich unter anderem vorbehielten, daß die Nutznießung des an Lorsch gegebenen Gutes nach ihrem Tode einem ihrer Söhne zustehen sollte, falls sie noch Söhne erhielten.[7]

---

[1]) *[Einhardus] . . . multis arte fuit utilis;* oben S. 24 A. 6.

[2]) Kurze 25; Manitius 639; Hauck, Kirchengeschichte II [3] u. [4] Aufl. 182.

[3]) Vgl. Kurze 25 f., 33; Manitius 639, 641; Bondois, Translation des saints Marcellin et Pierre 64 ff.

[4]) Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 569; MG. SS. XXI 359; bei von Schlosser, Schriftquellen 129. — [5]) Vgl. Kurze 33.

[6]) Überliefert im Chronicon Laureshamense, in den MG. SS. XXI 360; vgl. Kurze 35.

[7]) . . . *filios quoque si nos habere contigerit, unus ex eis in eadem possessione nobis iure precario succedet.* Mabillon, Annales II (1704) 426 lib. XXVIII cap. XLVII weiß diesen Vorbehalt Einhards nicht recht in Ein-

Aus dieser Verfügung geht mit voller Bestimmtheit hervor, daß zur Zeit der Ausstellung dieser Urkunde, also im Jahre 819, Einhard und Imma die Hoffnung auf eheliche Nachkommen noch nicht aufgegeben hatten und in ehelicher Gemeinschaft verbunden waren[1], Einhard somit damals noch nicht die Pflicht des Zölibates und der mönchischen Lebensführung überhaupt übernommen haben kann. Wenn nun aber Einhard schon in dieser Zeit Abt mehrerer Klöster war, so nahm er hier eben die Stellung eines Laienabtes ein — eine Erscheinung, welche durchaus nichts Ungewöhnliches war.[2] Gegen Ende seines Lebens freilich führte Einhard, wie wir gleich sehen werden, tatsächlich das Leben eines Mönches; das hängt aber nicht mit seiner spätestens schon 815 übernommenen Würde eines Abtes zusammen.[3]

Fast mit derselben Bestimmtheit, mit welcher wir sagen können, daß Einhard 819 noch als Laie lebte, wissen wir anderseits aber auch, daß er später seine ehelichen Beziehungen zu Imma gelöst und die Lebensführung eines Mönches angenommen hat[4], deswegen also auch als *monachus* sich bezeichnen konnte. Dieser Wandel hing zusammen mit der zunehmenden Hingabe des alternden Einhard an das kirchliche Leben überhaupt, die sich deutlich genug wahrnehmen läßt.[5]

Zum Ausdruck kam nun sein Übertritt aus dem weltlichen Stand in den klösterlichen einmal dadurch, daß Einhard sich in Seligenstadt[6] vollständig am kirchlichen Leben der daselbst

klang zu bringen mit seiner (irrigen) Annahme, daß Einhard bereits mit der Übernahme seiner Abteien die Pflicht des Zölibates eingegangen habe; Mabillon sieht sich daher zu einer recht gesuchten Deutung der fraglichen Worte genötigt.

[1]) Bacha 64 ff., 68: *En 819, Éginhaad était encore marié; la clause de charte de Lorsch . . . donne tout lieu de le croire.*

[2]) S. Hauck II [3] u. [4] Aufl. 613 ff.; Dohme, Einhard 19.

[3]) Vgl. darüber Bacha 68, der durchaus richtig darlegt, daß Einhard seine ehelichen Beziehungen zu Imma noch nicht zu der Zeit aufgab, da er seine Abteien als Benefizien erhielt, sondern erst später; Mabillon, Annales II (1704) 426 lib. XXVIII cap. XLVII hat hierin geirrt.

[4]) Vgl. Mabillon, Annales II (1704) 426 lib. XXVIII cap. XLVII Pertz in den SS. II 427; besonders auch Bacha 89.

[5]) Vgl. Dohme 19; Bondois 69: *depuis que le soin de ses abbayes l'absorbait de plus en plus, il se conformait aux moeurs religieuses.*

[6]) Über die Teilnahme Einhards an der klösterlichen Lebensführung auch während seines Verweilens in Aachen s. unten S. 105 A. 3.

von ihm gegründeten mönchischen Gemeinde beteiligte, die frommen Übungen, welche den Mönchen oblagen, mitmachte, das *matutinum officium* wie das *vespertinum officium* mit seinen Ordensbrüdern verrichtete, gleich den andern Mönchen im Gegensatz zu den Laien beim Gottesdienst auf erhöhtem Platze saß[1] — kurz, bei allen Gelegenheiten sich als *monachus,* nicht als Laie fühlte und gab, wie wir all dies aus Einhards eigenen Angaben in seiner Translatio Sanctorum Marcellini et Petri wissen. Betätigte sich also Einhard einmal durch seine persönliche Teilnahme an den religiösen Übungen des Ordensstandes als *monachus*[2], so trat er auch als „Mönch" und zwar als das Haupt der in Seligenstadt vereinigten Klosterbrüder[3] auf, wenn er diese „in väterlicher Sorge" *(paterna sollicitudine)* ermahnte, ihres Klostergelübdes eingedenk zu sein, und wenn er hierbei von St. Marzellin und Petrus als von *nostri patroni* redet, *quibus cotidie servire noscimur.*[4] Für den Eintritt des alternden Einhard in den Mönchsstand[5] spricht

[1]) Vgl hierzu Translatio I cap. 10, in den MG. SS. XV 243: *quadam die post completum vespertinum officium praecepi . . .;* ebd. II cap. 11 a. a. O. 248: *nocte, cum ad matutinum officium in basilica solemniter sederemus . . .;* ebd. III cap. 4 a. a. O. 249: *cum divina res ageretur, et nos in superioribus eiusdem ecclesiae locis constituti super subiectum atque in inferioribus constitutum populum intenderemus . . .;* ebd. III cap. 5 a. a. O. 249: *cum more solemni ad vespertinum officium in ecclesia fuissemus congregati . . .;* ebd. III cap. 7 a. a. O. 250: *cum ad matutinum officium celebrandum et divinae legis lectiones audiendas in ecclesia sederemus . . .;* ebd. III cap. 8 a. a. O. 250: *cum quadam nocte surgentes ad ecclesiam iremus . . .;* ebd. III cap. 9 a. a. O. 251: *cum propter matutinum officium celebrandum ad ostium ecclesiae venissemus. Nos quoque basilicam ingressi, nostris locis constitimus ac simul cum aliis psalmis qui dicebantur solemni more cantavimus . . .;* ebd. cap. 10 a. a. O. 251: *quadam dominica nocte post peractum matutinale officium, nobis iam de ecclesia regressis . . .* — [2]) Vgl. Bacha 44, besonders 61 f.

[3]) Mit einem gewissen Rechte bezeichnet daher Dohme 19 Einhard als den ersten Abt von Seligenstadt.

[4]) Ep. V 136 Nr. 53. — Mabillon, Annales II (1704) 426 lib. XXVIII cap. XLVII wollte einen Beweis für Einhards geistlichen Stand auch darin erblicken, daß Einhard von Lupus von Ferrières in einem Briefe vom Jahre 836 (Ep. VI [Ep. Karol. aevi IV] 15 Nr. 5) als *pater* angeredet wird.

[5]) Nicht freilich darf man mit Pertz (in den MG. SS. II 427) und Dohme 19 behaupten, daß Einhard (in seinem späteren Leben) auch Priester gewesen sei und das hl. Meßopfer gefeiert habe; davon steht in der Translatio nichts; s. Bacha 68 ff.; Bondois 68 f.

ferner ganz besonders der Umstand, daß er seine eheliche Gemeinschaft mit Imma nachweislich aufgab und fortan nur mehr in geschwisterlichem Verhältnis zu ihr stand. Das geht nämlich doch wohl bestimmt aus einem Briefe hervor, welchen Einhard nach dem Tode Immas (anfangs 836) an Lupus von Ferrières geschrieben hat[1] und in welchem er Imma als *olim fidelissima coniunx, iam nunc*[2] *carissima soror ac socia* bezeichnet. Man muß aus dieser klaren, sicher nicht zufälligen, sondern gewollten Unterscheidung zwischen der Stellung, die Einhard einstens Imma gegenüber innegehabt hatte, und jener, die er gegen Ende seines Lebens zu ihr einnahm, doch den Schluß ziehen, daß sich dieses Verhältnis in seinem Wesen eben geändert hatte, daß Imma in späterer Zeit als „Genossin und Schwester" nur mehr in geistiger, geschwisterlicher Gemeinschaft mit Einhard verbunden war, daß sie gewissermaßen seine Ordensgenossin und Ordensschwester geworden, während sie ehedem seine Ehefrau gewesen war, daß also das eheliche Verhältnis der beiden Gatten gelöst worden ist, um ihnen die Möglichkeit zu bieten, fortan sich ausschließlich dem klösterlichen Leben und seinen Verpflichtungen hinzugeben.[3] Derartige

---

[1]) MG. Ep. VI 9 Nr. 3; zur Datierung s. Kurze 80 f.

[2]) Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig zu bemerken, daß das Wörtchen *nunc (carissima soror ac socia)* im Gegensatz zu *olim (fidelissima coniunx)* nicht etwa im Hinblick auf die schon gestorbene, sondern auf die noch lebende Imma gedacht ist. Man hat es ja auch bisher richtig so verstanden (vgl. Bacha 65; Kurze 81, der die fragliche Stelle durch die Worte wiedergibt: „Die einst seine treue Gattin, nun seine teure Schwester und Genossin gewesen"); die tote Imma hätte Einhard keinesfalls als seine *socia* und wohl auch nicht als seine *soror* bezeichnen können; er meint hiermit vielmehr die noch lebende, indem er sich im Geiste in die Lebenszeit Immas zurückversetzt und daher von ihr als seiner „nunmehrigen" *(nunc)* teuren Gefährtin und Schwester spricht, während sie ihm in längstverflossenen Jahren (daher *olim!*) seine treue Gattin gewesen sei. Das Wörtchen *nunc* hat ja bekanntlich nicht nur zeitliche Bedeutung im engsten Sinn des Wortes, sondern es wird auch im übertragenen Sinne zur Angabe eines Gegensatzes verwandt.

[3]) Kurze 81 f. A. 4 will aus der fraglichen Stelle nur heraus lesen, „daß die Gattenliebe auch dann unvermindert fortgedauert habe, als das eheliche Zusammenleben mit dem vorrückenden Alter mehr und mehr einen geschwisterlichen Charakter annahm." Ich kann ihm hierin nicht zustimmen, da m. E. die Unterscheidung zwischen *olim . . ., coniunx* und *nunc . . . soror*

Lösungen der ehelichen Gemeinschaft zwecks Übertrittes in den Ordensstand waren in damaliger Zeit nichts außergewöhnliches.[1] Auch Einhard und Imma entschlossen sich zu diesem Schritte, so daß Einhard in der von ihm gestifteten klösterlichen Genossenschaft zu Seligenstadt hinfort als „Mönch" leben und diese Brüderschaft leiten konnte, während Imma das Leben einer Gott geweihten Frau, einer Kanonissin führte und die hiermit verbundenen Pflichten erfüllte[2], indem sie bis zu ihrem

ac socia so gewollt und absichtlich ist, daß man in dem Verhältnis der Gatten einen grundsätzlichen und außergewöhnlichen Wandel annehmen muß, wenn man sie genügend erklären will. In dem im Text wiedergegebenen Sinn hat denn auch die Mehrzahl der Forscher die Worte aufgefaßt: so sagt Mabillon, Annales II (1704) 426 lib. XXVIII cap. XLVII, Einhard nenne Imma deshalb *soror*, weil er *tunc cum ea caelibatum servabat*. Vgl. Teulet I S. VII: *Éginhard ne tarda pas à prendre une résolution, qui de son temps n'avait rien d'extraordinnaire, c'était d'embrasser l'état monastique, quoique marié et sans même quitter sa femme, mais en ne conservant plus avec elle que des relations toutes fraternelles;* s. auch Ch. Abel, Un portrait d'Éginard découvert dans un manuscrit du IXe siècle de la bibliothèque de Metz, in der Revue de l'est, Nouvelle série X^e^ année (1879) 541 f. Die Absicht, aus welcher die Lösung des ehelichen Verhältnisses zwischen Einhard und Imma hervorging, hat auch Bacha 25, 63 richtig charakterisiert, indem er sie *par esprit de mortification* erklärt.

[1]) Das Kirchenrecht erlaubte den beiden Gatten — wie dies auch noch heute der Fall ist — eine vollständige „separatio a thoro et mensa" vorzunehmen, wenn sie sich zur „vita melior" entschlossen; s. J. Freisen, Geschichte des canonischen Eherechtes bis zum Verfall der Glossenliteratur (Tübingen 1888) 839; J. B. Sägmüller, Lehrbuch des katholischen Kirchenrechts 2. Aufl. (Freiburg 1909) 669 (vgl. 195, 605); über das Ehescheidungswesen zur Zeit der Karolinger s. namentlich J. Fahrner, Geschichte der Ehescheidung im kanonischen Recht (Freiburg i. Br. 1903) 71 ff.

[2]) Über die Bezeichnung und die Art solcher gottgeweihter Frauen, der sog. Kanonissinnen, s. Hauck, Kirchengesch. II [3] u. [4] 601; K. H. Schäfer, Die Kanonissenstifter im deutschen Mittelalter [Kirchenrechtl. Abhandl., herausgeg. von U. Stutz XLIII. und XLIV. Heft, Stuttgart 1907] 25 ff., 118 ff.; G. Kurth, Étude critique sur la vie de sainte Geneviève, in der Revue d'hist. ecclésiastique XIV, 1913, I. Teil 53 f., 59; über ihre Bezeichnung als *sorores* s. Schäfer 124; vgl. Du Cange VII 2. Aufl. 531. — Imma wird außer von Einhard auch von Bischof Bernhari von Worms (in einem vermutlich Ende 825 oder 826 abgefaßten Schreiben, in den Ep. V 110; vgl. Hampe im NA. XXI 628) *soror* genannt, obgleich sie mit Bernhari kaum blutsverwandt war (s. Bacha 37; Hampe im NA. XXI 628 A. 1; Kurze 26 A. 4; Bondois 69 A.). Vielleicht läßt auch diese Bezeichnung

Tode zu Seligenstadt[1] die Angehörigen der von ihrem früheren Gatten gegründeten Klostergemeinde betreute sowie auch sonst

Immas durch Bernhari auf ihre Eigenschaft als Kanonissin schließen; denn wenn sie nicht als solche gegolten und daher zum niedern Klerus im weitern Sinn (über die Zugehörigkeit der Kanonissinnen hierzu s. Schäfer 29) gehört hätte, würde sie der Bischof kaum als *soror*, sondern als *filia* bezeichnet haben. — Den Wirkungskreis, dem Imma bis zu ihrem Tode in Seligenstadt oblag, macht uns ein Schreiben Einhards an Lupus (MG. Epistolae VI 10) kund: *quae [Imma] ego cum cotidie in omni actione, in omni negotio, in tota domus ac familiae administratione, in cunctis quae vel ad divinum vel ad humanum officium pertinent disponendis atque ordinandis immaniter sentiam* (vgl. dazu Bacha 62 ff., 73); dieser Wirkungskreis entspricht der Betätigung und den Pflichten der Gottgeweihten (s. darüber Schäfer 30 ff.) völlig.

[1]) Nach unseren heutigen Anschauungen würde die Tatsache, daß Imma bis zu ihrem Tode in der nächsten Umgebung ihres Gatten zu Seligenstadt lebte und im Dienste der dortigen klösterlichen Gemeinde wirkte (s. den Brief Einhards an Lupus), gegen die Annahme einer Lösung ihrer Ehe und ihrer Eigenschaft als Kanonissin sprechen (s. Ideler, Leben ... Karls d. Gr. 9); doch wäre diese Folgerung verfehlt. Denn einmal wohnten auch die Gottgeweihten, wie eine solche die betagte Imma m. E. war, vielfach nicht ferne von ihren Angehörigen und waren auch an keine Klausur gebunden; sie wohnten vielmehr im Anschluß an das Gotteshaus, an welches sie ihr Wirkungskreis band; es war daher nur ganz natürlich, wenn auch Imma bei der Klostergründung ihres ehemaligen Gatten ihren Aufenthaltsort fand. Zudem können wir zu der Trennung des ehelichen Verhältnisses zwischen Einhard und Imma und zur Fortführung einer gewissen Lebensgemeinschaft der früheren Gatten trotz derselben einen ganz ähnlichen Fall anführen — Herr P. Belster wies mich darauf hin —, nämlich die Erzählung der Vita Angilberti über die Stellung der Tochter Karls d. Gr. Berta zu Angilbert: auch sie lebte nach der Lösung ihres Verhältnisses zu Angilbert und nach dessen Übertritt in den Ordensstand im selben Kloster (St. Riquier) wie dieser; s. darüber Anscher, Vita Angilberti cap. 4 bei Bouquet, Rerum Gallicarum et Francicarum scriptores V 477; Mabillon, Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti saec. IV. pars 1 S. 125: *Angilbertus ... primo omnium sponsam suam nobilissimam Bertam sacro velamine consecratam loco congruenti intra idem coenobium Centulense composuit sacris vigiliis et devotis ieiuniis divinisque canticis cum multo fervore assidue insistentem, quo peracto ... Angilbertus ... orat humiliter, ut sacrae conversationis habitum accipere mereretur.* — Es ist also die Stellung Einhards zu Imma in ihrer späteren Lebenszeit durchaus richtig erfaßt, wenn Teulet I S. VII sagt, Einhard sei Mönch geworden, obgleich er verheirat war und ohne daß er seine Gattin verlassen hätte, *mais en ne conservant plus avec elle que des relations toutes fraternelles.* Im selben Sinne Bacha 63.

Einhard bei seinen kirchlichen und gottesdienstlichen Aufgaben daselbst unterstützte und so sich als Gottgeweihte oder „Witwe" dem klösterlichen Leben gleich ihrem einstigen Gemahle hingab; so war Imma in der Tat Einhard, dem „Mönche", aus einer *olim fidelissima coniunx* eine *carissima soror ac socia* geworden.

Fragt man nun nach der Zeit, in welcher dieser Übertritt Einhards in den Ordensstand erfolgt ist, so ergibt sich als terminus post quem das Jahr 819; denn in diesem Jahre war, wie bemerkt, Einhards Ehe mit Imma noch nicht gelöst, Einhard also auch noch nicht Mönch. — Einen terminus ante quem bildet nun einmal die Abfassungszeit der von Einhard um 830 geschriebenen Translatio Sanctorum Marcellini et Petri oder vielmehr des wahrscheinlich schon 828[1] verfaßten ersten Buches dieses Werkes: gleich zu Beginn desselben gedenkt nämlich Einhard der Zeit, da er noch mit den *negotia saecularia* belastet gewesen war, als einer bereits der Vergangenheit angehörigen Lebensperiode im Gegensatz zu den Zeitumständen, unter denen er jene Worte schrieb, da er sein früher innegehabtes Hofamt aufgegeben und an Stelle des Weltlebens den Ordensstand erkoren hatte. Scheint sich somit Einhard vor dem Jahre 828 vom Hofleben zurückgezogen und den Ordensstand erwählt zu haben, so spricht hierfür einmal auch, daß bereits 828 an Einhards Stelle Gerward das Amt eines kaiserlichen Bücherwartes und eines Leiters der Bauten und Kunstwerkstätten innehatte[2]; daneben zeugt dafür, daß Einhard nicht nach 828 sondern spätestens[3] in diesem Jahre in den Ordens-

[1]) Vgl. unten Anhang II: „Zu Einhards Austritt aus dem Hofdienste und zur Abfassungszeit seiner Translatio SS. Marcellini et Petri."

[2]) S. darüber auch unten im Anhang II.

[3]) Bereits bei seinem Aufenthalt zu Aachen im April des Jahres 828 führte Einhard daselbst das Leben eines Mönches; denn in seiner Translatio II cap. 3–5 a. a. O. 246 f. — Herr P. Belster wies mich auf die Stelle hin — spricht er von dem *oratorium*, das in seinem Hause zu Aachen *vili opere constructum erat* und in welches er sich auch zur Abend- und Nachtzeit mit seinen Genossen zu begeben pflegte. — Falls man aus der Bezeichnung Immas als *soror* seitens des Bischofs Bernhari von Worms wirklich den Schluß ziehen darf, daß sie das Leben einer Gottgeweihten führte (s. oben S. 103 A. 2), und wenn der fragliche Brief Bernharis schon in die Zeit um 825/6 anzusetzen ist (s. Hampe im NA. XXI 628 und in den Ep. V 110), so müßte man den Übertritt Immas und Einhards in den Ordensstand schon in die Mitte der zwanziger Jahre verlegen. Doch bleibt dies sehr hypothetisch.

stand eintrat, die in eben dieser Zeit[1] von ihm verwirklichte Gründung jener klösterlichen Genossenschaft in Seligenstadt, als deren Mitglied und Leiter er dann erscheint; spätestens bei der Stiftung dieser Mönchsvereinigung dürfte Einhard dem Weltleben entsagt haben.

Wir dürfen nach all dem sagen, daß sich Einhard vermutlich seit 828, möglicherweise schon einige Jahre früher, keinesfalls freilich vor 819 als „Mönch" bezeichnen konnte. Die Benennung des Künstlers der Türen von St. Denis als *monachus* verbietet also nicht, dieses Kunstwerk Einhard zuzuteilen, im Gegenteil, sie verstärkt nur unsere Annahme! Wenn wir die Entstehung dieser Türen bisher auf Grund verschiedener Gesichtspunkte in die Jahre zwischen 814 und 829 bez. 832 setzen zu müssen glaubten, so kann diese Zeitspanne nunmehr um ein halbes Jahrzehnt zusammengerückt werden (819—829/32), da die Bezeichnung Einhards als *monachus* für die Jahre 814—819 nicht passen würde. Da auch die Jahre 830 bis 832 kaum als Entstehungszeit der Türen gelten können[2], wird man sie mit großer Wahrscheinlichkeit in das dritte Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts ansetzen müssen; und da — vermutlich wenigstens — Einhard erst 828 in das Mönchsleben eingetreten ist, dürften vor allem die Jahre 828 und 829 es sein, in die man nicht ohne Grund das Kunstwerk datieren dürfte.[3] Als sein Schöpfer aber ist — das können wir fast mit Bestimmtheit sagen —

[1]) Wenn auch der Bau der Seligenstädter Basilika, wie Hampe im NA. XXI 612 ff. gezeigt hat, nicht vor 831 begonnen wurde, so darf deshalb doch nicht die Stiftung der Seligenstädter Mönchskongregation auch erst in diese Zeit verlegt werden. Die Translatio I cap. 15 a. a. O. 245 berichtet vielmehr in unmittelbarem Anschluß an die Erzählung von der am 18. Januar 828 erfolgten Beisetzung der Heiligen zu Seligenstadt: *Ordinatisque clericis, qui inibi adsidere et excubias ducerent ac divinis laudibus dicendis curam sollerti inpenderent.* Vgl. die richtige Bemerkung bei Hauck II ^{3} u. ^{4} 185 A. 3: man müsse Bau und Klostergründung unterscheiden; für die Gründung des Klosters Seligenstadt sei die Stiftung der geistlichen Genossenschaft daselbst, nicht der Bau der Basilika, das Entscheidende; ebenso Kurze 45 A. 1: „... Die Mönche waren da, und das ist [für die Klostergründung] die Hauptsache." — [2]) S. oben S. 86 A. 2.

[3]) Ich bemerke ausdrücklich, daß diese engere Datierung — im Gegensatz zu den gesicherten Ergebnissen dieser Forschungen — bloß den Wert einer Vermutung haben kann.

Einhard ‚der Mönch' zu betrachten; er hat die Türflügel im dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts für die Kirche von St. Denis, wo damals Hilduin, der Amtsgenosse Einhards, als Abt schaltete, gegossen. Vielleicht ist jener am südlichen Tor dargestellte Insasse von St. Denis in Kanonikertracht niemand anders als der Abt des Klosters, Hilduin selbst. So naheliegend dieser Gedanke ist, so ist er doch nicht mehr als eine bloße Vermutung, für welche jeglicher Beweis fehlt.[1] Umso bestimmter wissen wir aber dank der von Doublet gegebenen Beschreibung, namentlich dank der von ihm abgedruckten Widmungsverse und der gleichfalls von ihm gebrachten Umschrift, daß der am Nordtor dargestellte Mönch und in ihm der Schöpfer des ganzen Kunstwerkes Einhard ist, daß er es ist, der in jenem Relief die Türflügel als Gabe dem als Bischof dargestellten hl. Dionysius darbringt.

Wir sind in der Lage, hinsichtlich unseres Ergebnisses eine gewisse Gegenprobe zu machen. Wir besitzen nämlich Dank der Angaben von verschiedenen Zeit- und Standesgenossen Einhards wesentliche Züge zu dessen literarischem Porträt. Wenn wir nun diese Schilderungen mit dem plastischen Selbstporträt des Meisters der Türen von St. Denis, wie es der Kupferstich bei Mabillon uns überliefert hat, vergleichen[2], so ergibt sich uns eine beachtenswerte Übereinstimmung zwischen diesem Selbstbildnis und dem aus literarischen Quellen gewonnenen Porträt. Auch hierauf muß ich etwas näher eingehen!

Was an dem künstlerischen Selbstbildnis des Meisters unserer Türen zunächst auffällt, ist die kleine, etwas untersetzte Gestalt des Künstlers, besonders wenn wir sie mit dem zweiten Kupferstich bei Mabillon vergleichen, welcher die hagere, in Kanonikertracht gekleidete Figur an der Südtüre wiedergibt.

---

[1]) Da wir, soviel mir bekannt ist, auch kein literarisches Porträt Hilduins besitzen, ist es unmöglich, etwas über das Äußere dieses Mannes zu sagen und zu untersuchen, ob dieses dem Bilde am Südtor entspricht. Um wie viel sicherer kann unsere Beweisführung auch hier hinsichtlich der Identität des am Nordtor Dargestellten mit Einhard sein, über dessen Aussehen die Quellen uns Kunde geben!

[2]) Von dem vermeintlichen Porträt Einhards, das Ch. Abel in der Revue de l'est, Nouvelle série Xe année (1879) 560 ff. entdeckt zu haben glaubte, sehe ich ab, da dasselbe nicht als Bildnis Einhards erwiesen ist; vgl. Stephani II 117 A. 3.

Nun entspricht aber die erwähnte kleine Gestalt des Meisters der Türen von St. Denis dem durch sichere Zeugnisse verbürgten Aussehen Einhards. Denn einmal zeigte sich — um zunächst von der Schilderung seines Äußern bei Dichtern und Schriftstellern ganz abzusehen — bei der Untersuchung der vermutlichen Gebeine Einhards, die gelegentlich der Öffnung seines zu Seligenstadt befindlichen Sarges (in den Jahren 1721/2 und 1872) bez. bei der neuen Beisetzung seiner Überreste vorgenommen wurde, daß diese Gebeine einem Manne von kleiner Statur angehörten.[1] Zudem wird aber auch von allen Zeitgenossen Einhards, die uns von dessen äußerer Erscheinung überhaupt etwas berichten, gerade die kleine Körpergestalt dieses geistig großen Mannes als besonders charakteristisch für ihn vermerkt.[2] Alkuin[3], der Lehrer Einhards, will über dem Hause des „Nardus" — so hatte man den Namen Einhards durch Weglassung des Diphthonges umgestaltet und latinisiert — die Verse angebracht wissen:

„Klein nur ist freilich die Tür und klein der Bewohner im Hause.
Nicht verachte den Nardus, o Leser, weil klein er an Leib ist;
Denn süß duftet die Narde mit ährentragendem Stengel,
Trefflichen Honig trägt Dir am kleinen Leibe die Biene.
Sieh! Nur ein kleines Ding ist gewiß die Pupille im Auge,
Aber es lenkt ihr Gebot des lebendigen Leibes Bewegung:
So regieret sein Haus, dies ganze, Nardulus selber.
‚Nardulus', spreche, wer's liest, fortgehend, ‚ich grüße Dich, Kleiner'." [4]

---

[1]) S. den Aufsatz über „Die Gebeine des Einhard, der Imma und Gisla in der Kirche zu Seligenstadt", im Katholik LII (NF. XXVII), 1872 S. 565.

[2]) Vgl. Dohme 19; Kurze 9 ff.; Manitius 640.

[3]) Alcuini carmen Nr. XXX II, in den MG. Poetae lat. I 248:

Ianua parva quidem et parvus habitator in aede est.
Non spernas Nardum, lector, in corpore parvum;
Nam redolet nardus spicato gramine multum:
Mel apis egregium portat tibi corpore parvo.
Parva quidem res est oculorum, cerne, pupilla,
Sed regit imperio vivacis corporis actus.
Sic regit ipse domum totam sibi Nardulus istam,
‚Nardule', dic lector pergens, ‚tu parvule, salve'!

[4]) Kurze 11.

Mehr als ein halbes dutzendmal kommt in diesen acht Versen auf unser „Nardelchen“ das Wörtchen *parvus* oder ein ihm entsprechendes Diminutivum vor. Drastischer hätte der Dichter kaum die kleine Statur des „Nardelchen“ hervorheben können!

Und wie Alkuin so haben auch Walahfried Strabo und Theodulf von Orleans die unansehnliche Figur Einhards als den bezeichnendsten Zug an seinem Äußeren vermerkt. In dem Prolog zu Einhards Vita Karoli[1] hat Walahfried Einhard als ein „Männchen, unansehnlich von Gestalt“ kurz und bündig charakterisiert. Und Theodulf hat gleichfalls der kleinen Gestalt des „Nardulus“ gedacht, in dessen kleinem Gehäus aber eine große Seele stecke[2]; mit Erkambald und Osulf, so sagt Theodulf ein andermal[3], sei Einhard an Größe gleich, sodaß diese Drei die Füße für einen Tisch bilden könnten; an Leibesumfang aber sei zwischen ihnen ein Unterschied: Osulf sei dicker als Erkambald, Erkambald selber auch dünner als Einhard. Einhard war also — auch das paßt zu dem plastischen Porträt des Meisters mit seiner untersetzten Gestalt — jedenfalls nicht der Dünnste unter den drei Kleinen.

Wenn nach all dem Einhard von sehr geringer Größe und daneben wohl von etwas untersetztem Körperbau war, wenn, wie wir hörten, in seinem Selbstbildnis gerade diese beiden Eigenschaften zur Darstellung kamen, so ist das insofern ganz natürlich, als die Körpergröße eines der hauptsächlichsten und primitivsten Merkmale bildete[4], durch deren Berücksichtigung das Abbild

---

[1]) Prologus zur Vita Karoli (ed. 6. 1911) S. XXIX: ... *homuncio — nam statura despectabilis videbatur;* vgl. auch die oben S. 1 A. 1 angeführten Worte Walahfrieds über den *homullus* Einhard; vgl. Manitius 640.

[2]) Ad Carolum regem v. 155 ff.; in den MG. Poetae Latini I 487:

Nardulus huc illuc discurrat perpete gressu,
Ut formica tuus pes redit itaque frequens.
Cuius parva domus habitatur ab hospite magno,
Res magna et parvi pectoris antra colit.

[3]) Ebd. v. 177 ff. S. 487 f.:

Nardus et Ercambald, si coniungantur Osulfo,
Tres mensae poterunt unius esse pedes.
Pinguior hic illo est, hic est quoque tenuior illo,
Sed mensura dedit altior esse pares.

[4]) Daneben die Bärtigkeit bez. die Bartlosigkeit.

einer Persönlichkeit dem Originale angeglichen [1] und damit ein wesentlicher Zug in der porträtistischen Darstellung überhaupt zum Ausdruck gebracht werden konnte. [2] Wenn aber gerade Einhard einen Blick für die äußere Gestalt eines Menschen — in unserem Falle für seine eigene Person — hatte, wenn gerade sein Auge soweit geschult war, daß er die Sondererscheinung einer Persönlichkeit objektiv wiederzugeben vermochte [3], so kann das bei ihm umso weniger wundernehmen, als auch in seinen Schriften sein Blick und sein Interesse für die Form, für die Statur eines Menschen wiederholt zum Ausdruck kommt und Bemerkungen über die *statura corporis* und ihre Beschaffenheit eingestreut werden: als Einhard die Überreste der Heiligen Marzellin und Petrus betrachtete, da kam ihm sogleich die in seiner „Translatio“ [4] auch schriftlich festgehaltene Beobachtung in den Sinn, daß der hl. Marzellin *in statura corporis sui minoris fuisse mensurae quam sanctum Petrum.* Besonders offenbart sich dieses Interesse Einhards an der menschlichen Körpergestalt in der eingehenden, liebevollen und prägnanten Schilderung, die er uns vom Bilde seines großen Kaiser Karl gibt. [5] Interessant für uns ist hieran nun aber besonders die Beobachtung, daß so ziemlich dieselben Gesichtspunkte, von denen Einhard beim Entwurf dieses literarischen Porträts Karls geleitet worden sein dürfte [6], von ihm, wie es scheint, auch in seinem plastischen

[1]) Vgl. Kemmerich, Porträtplastik 2, 29; ders., Die erste Entwicklungsstufe des deutschen Porträts, im Studium Lipsiense, dargebracht für K. Lamprecht (Berlin 1909) 380 f.

[2]) Vgl. M. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland, München 1907, 1 ff., sowie ders., Porträtplastik 2.

[3]) Vgl. G. von Bezold, Beiträge zur Geschichte des Bildnisses, in den Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Jahrgang 1907, 31.

[4]) I cap. 9, in den MG. SS. XV 243.

[5]) Vita Karoli cap. 22 (6. Schulausgabe 1911) 26 f.: „*Corpore fuit amplo atque robusto, statura eminenti, quae tamen iustam non excederet — nam septem suorum pedum proceritatem eius constat habuisse mensuram — apice capitis rotundo, oculis praegrandibus ac vegetis, naso paululum mediocritatem excedenti, canitie pulchra, facie laeta et hilari. Unde formae auctoritas ac dignitas tam stanti quam sedenti plurima adquirebatur; quamquam cervix obesa et brevior venterque proiectior videretur, tamen haec ceterorum membrorum celabat aequalitas. Incessu firmo totaque corporis habitudine virili...*“

[6]) Daß Einhard in der Wahl der Worte klassischen Vorlagen folgt, ist für uns hier wenig von Belang.

Selbstbildnis berücksichtigt wurden: wie er in seinem Selbstporträt die eigene kleine und untersetzte Gestalt ehrlich geschildert hat, so hat er in der Vita Karoli das *corpus amplum atque robustum,* die *statura eminens* und den *venter proiectior* seines Kaisers unterstrichen. Und wie nach dem Selbstporträt Einhards der Künstler der Kennzeichnung des runden, bartlosen Kopfes mit der niedern Stirne[1], der Behandlung des gelockten Haares sowie den stark hervortretenden Augen offenbar besondere Beachtung geschenkt hat, so hat Einhard auch im literarischen Porträt Karls allen diesen Dingen seine vorzügliche Aufmerksamkeit gewidmet, indem er vom *apex capitis rotundus,* von der *canities pulchra,* von den *oculi praegrandes ac vegeti* des großen Herrschers spricht.

Wir dürfen demnach wohl annehmen, daß die im Selbstbildnis zu beobachtenden Züge des Meisters seinem wirklichen Aussehen auch entsprachen, auch jene Züge, welche nicht ausdrücklich von literarischen Quellen bestätigt werden; daneben scheint aber das Selbstporträt Einhards auch auf eine andere Eigenschaft des Künstlers hinzudeuten, welche diesem in hohem Grade eigen war, wie wir dies hier wieder auch anderweitig ausdrücklich bezeugt erhalten. Dohme[2] hat diese Eigenschaft Einhards trefflich als eine „dem Quecksilber ähnliche Beweglichkeit und Unruhe" charakterisiert, und Bondois[3] glaubte auf Grund der Eigenart der Translatio Einhards als einen bemerkenswerten Zug in seinem Charakterbild seine *nervosité irritable* bezeichnen zu sollen. Theodulf von Orleans hat ihn denn auch mit der *formica,* mit der kleinen, beweglichen Ameise verglichen und ihn geschildert, wie er mit nimmermüdem Schritt hin- und hertrippelte.[4] Dieser geschäftigen, emsigen und unruhigen Art entspricht es vielleicht, wenn Einhard auch auf dem plastischen Porträt sich dargestellt hat, wie er eben mit kurzen Schritten — sein Gewand gerät durch die Eile, die er hat, in leichtes Flattern — dahintrippelt.

Stimmt somit das Selbstbildnis des Meisters der Türen von St. Denis durchaus mit den vom Äußern des geschichtlichen

[1]) Auch sie entspricht dem, was man vom Äußern Einhards anderweitig feststellen konnte. Denn das bei der Öffnung des vermutlichen Sarges Einhards noch vorhandene Schädelstück zeigte, daß sein Kopf klein und seine Stirne niedrig war; s. die Angaben im Katholik LII (NF. XXVII 1872) 565.

[2]) S. 19. — [3]) S. 112. — [4]) S. oben 109 A. 2.

Einhard überlieferten Zügen überein, so darf auch von diesem Gesichtspunkte aus Einhard selber als jener *Airardus* oder vielmehr *Ainhardus monachus* gelten, welcher der Inschrift zufolge die Erztüren von St. Denis gegossen und sich hier selber abgebildet hat.

Wir können demnach mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es sich bei unsern von der Kunstgeschichte bis heute völlig vergessenen alten Erztürflügeln von St. Denis um ein Kunstwerk handelt, das in der Lebenszeit Einhards, und zwar im dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts, entstanden ist, um ein Kunstwerk, das als eine der ältesten Schöpfungen des Erzgusses nördlich der Alpen[1] betrachtet werden muß und das in dieser Hinsicht auf gleicher Stufe gestanden hat mit den berühmten Bronzetüren, die sich bis heute in Aachen erhalten haben. Aus mehr als einem Gesichtspunkte heraus aber darf unseren Erztüren von St. Denis eine geradezu einzigartige Bedeutung zugesprochen werden: wir haben es hier nicht bloß mit einem der frühesten und bestbezeugten Gebilde der Metallgießerei zu tun sondern auch mit einem Kunstwerk, das einmal durch die porträtistischen Darstellungen, die es umfaßte, eine ganz besondere Stellung einnimmt; gehören doch Versuche zur porträtistischen Wiedergabe einer menschlichen Gestalt in der fränkischen Periode zu den großen Seltenheiten[2]! Unter den der frühmittelalterlichen Plastik angehörigen Porträts dürften unsere Bildnisse neben der noch zu behandelnden karolingischen

---

[1]) Haupt, Pfalzkapelle Karls 26 meint, man habe, wenn man von den Aachener Metallarbeiten absieht, im Norden aus der Zeit vor dem Jahre 1000 außer kleinen Schmucksachen kein Bronzewerk erhalten noch auch die Nachricht von einem solchen überkommen. Das ist schon allein mit Rücksicht auf unsere (der kunstgeschichtlichen Forschung bisher allerdings verborgenen) Bronzetüren von St. Denis durchaus unrichtig. Damit verlieren auch die Bedenken, welche man gegen die fränkische Herkunft mancher Metallarbeit hegte, neuerdings an Stichhaltigkeit.

[2]) Vgl. Kemmerich, Porträtmalerei 7, 140 über das Selbstporträt des Kanonikers Wandalgarius aus Besançon vom Jahre 794. Über das Künstlerporträt zur Karolingerzeit vgl. auch von Schlosser, Beiträge 123 ff.; Kemmerich, Porträtplastik 19 ff. meint, in Bronze bez. Erz besäßen wir aus der fraglichen Zeit keine Porträts, wenn man von der Reiterstatuette im Museum Carnavalet absieht.

Reiterstatuette[1] hinsichtlich ihres Alters die erste Stelle einnehmen.[2] Wenn wir vollends berücksichtigen, daß das eine unserer Bildnisse ein Selbstporträt des Meisters, der die Türen schuf, darstellt und daß dieser Meister, wie wir der Inschrift mit voller Sicherheit entnehmen konnten, kein Geringerer war als Einhard, der Jahrhunderte hindurch gefeierte Biograph des ersten mittelalterlichen Kaisers, dann werden wir die ungemein hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes ungefähr richtig würdigen.

Umso bedauerlicher ist es, daß dieses einzigartige Werk, dessen ehemaliges Vorhandensein wir auf Grund der Notizen von Doublet, Mabillon und Félibien erschließen konnten, sich nicht bis in unsere Tage erhalten hat, trotzdem es das Alter von fast einem Jahrtausend in der altehrwürdigen Kirche von St. Denis, zu deren Schmuck es von Anfang an bestimmt war, erreichte. Denn soviel mir wenigstens bekannt ist, sind die beiden Türen samt ihren Reliefs heute nicht mehr vorhanden. Die größere der beiden Türen, deren Bögen die geschilderten Tief-Reliefs schmückten[3], befand sich offenbar auch schon in dem alten karolingischen Bau von St. Denis, dem Vorgänger des von Suger errichteten neuen Gotteshauses[4], auf der Nordseite der Kirche; denn hier war das Haupttor des alten Gotteshauses gelegen[5], für das zweifellos die größere der beiden Erztüren bestimmt war.[6] Die andere von Einhard hergestellte

[1]) Diese hält Kemmerich 21 für das älteste plastische Porträt dieser Zeit.

[2]) Etwas jünger ist das Selbstporträt des Wolvinus, das rund ein Jahrzehnt nach den Porträts von St. Denis entstanden ist.

[3]) Vgl. oben S. 78 A. 2.

[4]) O. Cartellieri, Abt Suger von Saint-Denis (1081—1151), in den Histor. Studien, herausgeg. von E. Ebering XI (Berlin 1898) 105 f.

[5]) Vgl. Levillain im Bulletin monumental LXXI (1907) 229 f; ders., in den Mémoires de la soc. de l'hist. de Paris XXXVI (1909) 163 f.

[6]) Suger erwähnt ausdrücklich die auf der Nordseite befindlichen *principales valvae* (entsprechend der von Mabillon genannten, oben S. 77 A. 1 zitierten *porta maior*) des *principalis ingressus*. Sugerus, Libellus alter de consecratione ecclesiae s. Dionysii cap. II, in den Oeuvres complètes de Suger recueillies par A. Lecoy de la Marche 217 f.; vgl. dazu Levillain im Bull. mon. LXXI (1907) 230 sowie in den Mém. de la soc. de l'hist. de Paris XXXVI (1909) 163 f.; vgl. auch Suger a. a. O. cap. IV S. 223, wo es von den Kirchenfürsten heißt: *in medio novi incrementi priorem in consistenti dolio benedicentes aquam, per oratorium sancti Eustachii cum processione exeuntes*

Erztüre, welche das Porträt des in Kanonikertracht dargestellten Insassen von St. Denis zeigte, war vielleicht auch schon in der alten Basilika von St. Denis auf deren Südseite gelegen.[1]

Wie aus dem Berichte Félibiens hervorgeht, waren die beiden Bronzetüren jedenfalls noch im 18. Jahrhundert vorhanden. Vermutlich wanderten sie bei der schändlichen Verwüstung von St. Denis zur Zeit der französischen Revolution als *matières metalliques à la disposition de la guerre*[2] gleich manchem anderen Stück[3] in den Schmelztiegel, um hier in Geschütze umgegossen zu werden! Damals gingen vermutlich diese hervorragenden Gußwerke samt den einzigarten Porträts auf denselben[4] unter!

Das ist schon deshalb besonders bedauerlich, weil damit auch das Selbstbildnis Einhards verloren gegangen ist. Gleichwohl ist allein die Tatsache, daß Einhard sein eigenes Abbild an einem von ihm hergestellten Kunstwerk angebracht hat, interessant genug: einmal für die Geschichte des Künstler-

---

per plateam quae Panteria . . . antiquitus vocitatur, per aliam, quae in sacro cimeterio aperitur, aeream portam revertentes. Das *sacrum cimeterium* war, wie der Plan bei Félibien S. 1 zeigt, auf der Südseite der Kirche gelegen; also befand sich auch jene *alia . . . aerea porta, quae in sacro cimeterio aperitur*, auf der Südseite der Basilika. Identisch mit ihr war vielleicht die eine (kleinere) der von Einhard gefertigten Erztüren, welche das Porträt des in Kanonikertracht Dargestellten trug; jedenfalls befand sich diese Pforte zu Mabillons Zeiten auf der Südseite von St. Denis; s. oben S. 77. — Vgl. auch Lenoire, Architecture monastique IIe et IIIe partie 85; Viollet-le-Duc, L'église imperiale de Saint-Denis a. a. O. 303; Levillain a. a. O.

[1]) S. vorige Anm. — Oder sollte diese Südtür ehedem einen Flügel des Haupttores dargestellt haben? — Auch das ist möglich.

[2]) Vgl. den Befehl des Ministers des Innern vom 17. September 1794 an die Kommission für Monumente im Inventaire générale des richesses d'art de la France. Archives du musée des documents Français I. partie: Papiers de M. A. Lenoir et documents. Paris 1883 S. 20 f.

[3]) Vgl. Clemen, Plastik in den (Bonner) Jahrbüchern LXXXXII (1892) 38.

[4]) Die Abbildung eines Seitenportals von St. Denis bei E. Hessling, Alt-Paris (Architektur- und Skulpturschätze aus vergangener Zeit, 1. Serie) I. Bd. S. 12 zeigt das Giebelfeld, in welchem sich vielleicht ehedem eines der Bronzereliefs befand, leer. — Auch von der Inschrift: *Hoc opus* etc. scheint nichts überkommen zu sein; wenigstens finde ich nichts davon bei F. de Guilhermy (und R. de Lasteyrie), Inscriptions de la France II, Paris 1875, 107 ff. (vgl. Bd. V, 1883, 587 unter Inscriptions).

bildnisses. Auch hier ist es mehr als ein bloßer Zufall, daß man Beziehungen nachweisen kann zwischen dem Schöpfer dieses Künstlerporträts und mehreren Meistern, von denen gleichfalls derartige, dem Kunsthistoriker schon bisher bekannte Künstlerbildnisse, die zu den ältesten dieser Art gehören, herrühren: Hrabanus Maurus, dessen Beziehungen zu Einhard wir schon berührt haben[1], hat in seinem „Liber de laudibus s. crucis“[2] sich selber dargestellt, wie er zu Füßen des hl. Kreuzes kniet.[3] Wie auch sonst[4], so berührt sich hier ihre Tätigkeit in dem Gedanken, den Künstler selber in dem Kunstwerke darzustellen. Und wenn Wolfin, der Schüler Einhards, auf der Altarverkleidung von St. Ambrogio in Mailand eine Dedikationsszene zur Darstellung brachte, wenn er hier sich selber abbildete, wie er gerade das von seiner Hand gefertigte Schmuckstück dem Patron der Kirche, dem hl. Bischof Ambrosius, überreicht, so entspricht dies aufs Haar dem Gegenstand des Reliefs, mit dem Einhard die Nordtüre von St Denis geschmückt hatte, indem er hier den als Bischof gedachten hl. Dionysius und vor diesem sich selber abgebildet hat, wie er vor den Heiligen hintritt und ihm seine Türflügel übergibt. Gleichwie bei dieser Dedikationsszene an der Türe von St. Denis die hier dargestellten Personen mit ihren Namen als *Sanctus Dionysius* und als *Ainhardus Monachus* bezeichnet waren, geradeso gab dann Wolvinus seinen Porträts zu St Ambrogio die Unterschriften *Sanctus Ambrosius* und *Wolvinus magister phaber* bei.[5] Als echten Schüler Einhards hat sich Wolvinus hier erwiesen.

All das dürfte von Interesse sein für die Kunstgeschichte des früheren Mittelalters überhaupt, es dürfte geeignet sein, die Persönlichkeit der erwähnten frühmittelalterlichen Künstler wenigstens einigermaßen aus dem Dunkel hervortreten zu lassen,

---

[1]) Oben S. 67.

[2]) Die Abfassung dieser Schrift fällt etwa in das Jahr 814, eine Neuausgabe derselben in das Jahr 831; s. E. Dümmler, Hrabanstudien, in den Berliner Sitzungsberichten 1898, I 30 f.

[3]) S. von Schlosser, Beiträge 123; Manitius 296.

[4]) Vgl. oben S. 67; wie Hraban einen „Liber de laudibus s. crucis“ schrieb, so hat auch Einhard (gegen Ende seines Lebens) eine Abhandlung „De adoranda cruce“ abgefaßt; s. Kurze 81 ff.; Manitius 640, 642; über die bei Einhard und bei Hraban gleichlautende Bezeichnung der Untertanen Al Mamuns s. Dümmler, Hrabanstudien a. a. O. 31. — [5]) S. oben S. 91.

in welchem sie stehen; es dürfte vor allem aber von Wichtigkeit sein für die Person des Mannes, der, wie man sagen kann, gleichsam an der Schwelle sowohl der deutschen wie der französischen Kunst des Mittelalters steht: für die Person Einhards.

Längst weiß man, daß Einhard der meisterhafte Biograph des großen Karl ist; man weiß, daß er in der Geschichte der lateinischen Literatur einen Namen hat und sich hier in Stil und Sprache als den zuweilen nur allzu getreuen Nachahmer der antiken Klassiker zeigt; man kannte ihn auch schon bisher als den seinen Lieblingsheiligen Marzellin und Petrus kindlich ergebenen Begründer des Klosters Seligenstadt, als den Staatsmann, der einem Kaiser Karl in Freundschaft verbunden, der ein pflichtgetreuer Beamter des frommen Ludwig und zeitweise dem späteren Kaiser Lothar ein besorgter Mentor war[1], der also drei Generationen der karolingischen Kaiserfamilie nahestand; man wußte neben all dem gleichfalls schon früher, daß Einhards Name auch in das Buch der bildenden Kunst gehört. Denn für seine Bedeutung auf diesem Gebiete zeugte ja schon allein die Tatsache, daß der einstige Träger seines fingierten Namens Beseleel nicht ein Geschichtschreiber, Dichter oder Staatsmann war, sondern vielmehr bildender Künstler. Worin aber die Bedeutung Einhards auf dem Gebiete der bildenden Künste beruhte, darüber war man sich doch sehr unklar; denn es ist fast völlig unbekannt geblieben, daß sie in erster Linie in der Plastik und zwar insbesondere in der Porträtplastik sowie auf dem Boden des Kunstgewerbes zu suchen ist, daß Einhard wohl hauptsächlich mit Rücksicht auf seine Kenntnisse gerade im Metallguß nach dem alttestamentlichen Metallkünstler Beseleel benannt ward. — Oder ist es nicht auffallend genug, daß der Name Einhards gerade in den Werken fehlt, welche diese Gebiete der Kunstgeschichte behandeln, daß man, soviel ich sehe, nach ihm und seinen Kirchentüren für St. Denis vergeblich in einer Geschichte der deutschen oder der französischen Plastik[2], in einem Werke der Porträtplastik[3] oder in

[1]) Über das vertraute Verhältnis Einhards zu Karl s. Kurze 9,24 f.; über seine Stellung am Hofe Ludwigs s. oben S. 20; über seine Erziehertätigkeit bei Lothar s. Kurze 34, 53.

[2]) So bei Lübke, Geschichte der Plastik 952 (Künstlerverzeichnis); Bode, Geschichte der deutschen Plastik 249 (Künstlerverzeichnis); T. B. Emeric-David, Histoire de la sculpture Française (Paris 1853) 8 ff.

[3]) Kemmerich, Porträtplastik 26, 171 erwähnt Einhard bloß in anderem Zusammenhang.

Büchern, welche das Kunstgewerbe[1] und die Entwicklung der Metallarbeiten und des Erzgusses[2] behandeln, suchen wird? Und trotzdem verdient nach meiner Überzeugung Einhard den Ehrentitel eines Vaters und Begründers des mittelalterlichen Erzgusses, ja der mittelalterlichen Plastik und des mittelalterlichen Kunstgewerbes überhaupt; Metallarbeiten aller Art, Kirchentüren und Gitter, Reliquiare und sonstige kleine Kunstgegenstände (Tragaltärchen und ähnliches) hat Einhards Künstlerhand verfertigt. Die Werkstätten, in denen der Schauplatz seiner Tätigkeit war, sind zum ertragreichen Boden geworden, auf dem langsam und allmählich Früchte wie etwa die Hildesheimer und Augsburger Domtüren oder die Unzahl köstlicher Werke, welche die romanische Goldschmiedekunst an Altarverkleidungen und Tragaltärchen, an Kreuzen und Leuchtern und sonstigem kostbaren Altarschmuck lieferte, gedeihen und reifen konnten. — Es ist sehr leicht denkbar, daß der historische Einhard und die Erinnerung an seine Kunst gleichsam den Kern abgegeben hat für die Figur jenes *opifex,* dessen Lebenszeit der Mönch von St. Gallen[3] in die Regierung Karls des Großen verlegt und von dem er rühmt, er sei ein *praestantissimus . . . in aere magister* gewesen.[4] Wohl ist die Figur dieses Künstlers hier schon mit unglaubhaften, anekdotenartigen Zutaten umkleidet[5] — ein Geschick, das mit ihr bekanntlich Kaiser Karl selber teilen muß! Denn auch um seine Gestalt haben sich in der

[1]) Bucher, Geschichte der technischen Künste III 587 (Personen-Register); dagegen hat von Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes 26 die Bedeutung Einhards auf künstlerischem Gebiete am klarsten erkannt oder doch geahnt.

[2]) S. Lüer (und Creutz), Geschichte der Metallkunst I 654 (Verzeichnis der Schmiede, Gießer, Ziseleure und Bildhauer; vgl. S. 647). Auch F. J. von Allioli, Die Bronzethüren des Domes zu Augsburg 1853) weiß in dem Abschnitt „Von der deutschen Gießkunst und Metallarbeit überhaupt im Mittelalter, besonders der Verfertigung eherner Kirchenthüren" (S. 62) nichts von Einhards Kirchentüren für St. Denis.

[3]) Lib. I cap. 29, in den SS. II 744.

[4]) Für diese Beziehung, wie ich sehe, nun auch Clemen, Monumentalmalerei S. 11.

[5]) Es wird hier geschildert, wie jener berühmte Meister den Kaiser zu betrügen beabsichtigt habe, dann aber hierfür die gerechte Strafe erleiden mußte.

St. Gallener Quelle bereits die wilden Ranken der Phantasie geschlungen.[1] Wie aber bei der Schilderung Karls seitens des Mönches von St. Gallen durch all das Anekdotenhafte doch die Erinnerung an die Größe und Herrlichkeit des ersten Frankenkaisers hell und klar hervorleuchtet, so klingt auch in des Chronisten Worten von dem im Erzguß hochberühmten Meister das Gedenken der einzigartigen Bedeutung nach, welche einige Jahrzehnte vorher Einhard tatsächlich am Hofe Karls und Ludwigs eingenommen hatte. Wohl kein zweiter Meister ist zu Lebzeiten Einhards diesem im Erzguß gleichgekommen. — Vor allem aber war es, wie mir scheinen will, das Porträt, das Aussehen der menschlichen Gestalt und ihre Wiedergabe im Bilde, was das besondere Interesse Einhards wachgerufen und seinen künstlerischen Fähigkeiten die anregendste Aufgabe gestellt hat. Diese Porträtkunst Einhards ließ ihn auch sein Selbstbildnis versuchen, das wenigstens in einem Kupferstich Mabillons uns überliefert ist.

Als Mabillon in seine Annalen diesen Kupferstich samt dem Stich des am Südtor dargestellten Klerikers von St. Denis aufnahm, meinte er, es verlohne sich dies wohl[2]; und zwar war es die Rücksicht auf die Gewandung der beiden Persönlichkeiten, die Mabillon veranlaßte, ihr Bild in Kupferstichen wiederzugeben.[3] Wir sind ihm heute hierfür außerordentlich dankbar; nicht so sehr freilich wegen der Gewandung, welche uns die Kupferstiche als Ordenstracht der fraglichen Zeit überliefern, als vielmehr deshalb, weil auf diese Weise Einhards äußere Gestalt nicht nur durch Verse und Worte von Dichtern und Schriftstellern, sondern auch auf dem Wege der bildlichen Überlieferung uns überkommen ist.

Dieses von Mabillon wiedergegebene Porträt Einhards wird uns künftig wesentlich unterstützen, wenn wir uns ein lebensvolles, getreues Bild des geschichtlichen Einhard zu machen versuchen; so manche Szene aus seinem Leben, von der Einhard selber in seinen Briefen und Schriften berichtet

---

[1]) S. Wattenbach, Geschichtsquellen I 7. Aufl. 207.

[2]) Mabillon, Annales II (1704) 253 Lib. XXV cap.: X: *Utramque effigiem hic exhibere operae pretium duxi.*

[3]) Den fraglichen Kupferstich betitelte Mabillon mit den Worten: *Forma habitus monachorum S. Dionysii sub Fulrado abbate.*

oder von welcher seine Hof- und Standesgenossen erzählen, dürfte nun frisch und anschaulich vor unser geistiges Auge treten. Wir schauen zurück in einen der Säle der Kaiserpfalz zu Aachen und erblicken hier den internationalen Gelehrten- und Dichterkreis, den Karl der Große um sich geschart hat: den Angelsachsen Alkuin an seiner Spitze, den greisen Italiener Petrus von Pisa, den Goten Theodulf und noch eine ganze Reihe anderer, darunter so manchen der reiselustigen „Schotten". Der kleine, jugendliche Mann mit dem runden, dicken Köpfchen und den wohlgepflegten Haaren, der demütig mitten unter diesen Großen steht, ist nicht aus so weiter Ferne wie mancher andere nach Aachen gekommen: aus dem Kloster Fulda hat er jüngst seine Schritte zu Karls Hof gelenkt und ist hier wegen seines bescheidenen und daneben sehr klugen Wesens bald der Liebling eines weiteren Kreises geworden; scherzend hat man seinen Namen Einhard in „Nardulus" abgewandelt; aber auch beißenderem Spott begegnet unser „Nardulus" wegen der *statura despectabilis*, die ihm eigen ist, zuweilen; da fährt dann Rede und Gegenrede wie bei einem Pfeilgefecht hin und zurück, und „Nardulus" bleibt seinen Spöttern keine Antwort schuldig; das Wohlwollen des Kaisers wendet sich dem Kleinen mehr und mehr zu[1], sein eigenes Selbstvertrauen erstarkt und die Aufgaben, mit denen man „Nardulus" betraut, wachsen an Umfang und Inhalt. — Es ist die Periode in Einhards Leben, da er in seiner vollen Arbeitskraft steht und da man ihm die oberste Leitung der *opera palatina* überträgt. Seitdem sieht man gar oft das kleine, geschäftige Männchen aus seinem Aachener Hause heraustreten und emsigen Schrittes durch all die Gehöfte und Bauten eilen, die damals in Aachen und in seinem Umkreis als Wohnhäuser und als Werkstätten der kaiserlichen Hofbediensteten und Leibeigenen entstanden sind. An diesen Stätten regt sich alles in nimmermüder Arbeit; da wird gehämmert und gezimmert, geschnitzt und gehobelt, gegossen und getrieben. Hier schauen wir alle jene Handwerker, die uns das „Capitulare de villis" und andere Quellen aufzählen. Wir gehen vorüber an den langen Reihen der Eisenschmiede, die ebenso das Ackergeräte für den fränkischen Bauern wie die glänzenden Waffen, die Schwerter und Beinschienen für den Krieger des Frankenkaisers fertigstellen. Wir beobachten die

[1]) Vgl. zu all dem Kurze 7 ff.

Gold- und Silberschmiede, wie unter ihren Händen das kostbare Metall, das man ihnen anvertraut hat, zu den herrlichen Schmuckgegenständen verarbeitet wird, deren Glanz dann in Kirche und Palast erstrahlen soll. Die Zahl dieser Goldarbeiter ist natürlich nicht so groß wie die der anderen Handwerker. Um so tüchtiger sind die Arbeitskräfte, die man zum Betrieb dieses Kunstzweiges ausgewählt hat. Unter ihnen steht auch ein noch jugendlicher Mann, der erst vor kurzem die Klosterschule vertauscht hat mit der freieren Luft am Hofe und der hier, den Mahnungen seines Abtes folgend, sich enge angeschlossen an den Meister der kaiserlichen Kunstgewerbeschule, an Einhard; eben erklärt dieser dem Jüngling an einem Modell, das einen antiken Tempelbau darstellt und das Einhard selber einst angefertigt hatte, eine Reihe von technischen Ausdrücken, die sich bei Vitruv finden und über deren Bedeutung der Jüngling den Meister Einhard befragt. Der Jüngling ist Wulfin, der wenige Jahre später selber ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst, die Altarverkleidung für Sant' Ambrogio in Mailand, im Auftrag eines südländischen Kirchenfürsten angefertigt hat. — Durch die Reihen all dieser Kleinkünstler trippelt an so manchem Tag unser „Nardulus", oft begleitet von seinem getreuen Gehilfen und Werkmeister Ansegis, dem kunstfertigen und zugleich rechtsgelehrten Abt von St. Wandrille; da besieht er sich kritischen Blickes dann die Arbeiten, welche die Feinschmiede und die Drechsler, die Stellmacher und die Elfenbeinschnitzer unter ihren Händen haben, lobt hier und tadelt dort, wenn manches seinem eigenen an den Vorbildern der Antike geschulten Geschmacke nicht entspricht. Zuweilen aber, wenn es besonders bedeutungsvolle Schmuckstücke für die Aachener Marienkirche oder für ein anderes großes Gotteshaus herzustellen gilt, greift der karolingische Beseleel selber zum Handwerkszeug und tritt zum Schmelztiegel heran, um hier den Metallguß zu üben. — Bei all dem ist Einhard, der Vielgeschäftige und vielseitig Bewanderte, so recht in seinem Lebenselement; es ist die Periode nimmerrastender Arbeit in Einhards besten Mannesjahren.

Ein Jahrzehnt später sehen wir im Geiste einen anderen Einhard vor uns, einen durch Krankheiten und manch schlimme Erfahrungen gealterten Mann[1], der, angewidert von den schmäh-

[1]) Vgl. Kurze 49 ff.

lichen Ränken, zu deren Schauplatz der Karolinger-Hof mehr und mehr geworden war, den Hofstaub von seinen Füßen geschüttelt hat und an das sonnige, rebenbewachsene Ufer des Maines nach Seligenstadt gewandert ist, um hier die letzten Jahre seines Lebens im Dienste Christi und seiner eigenen Lieblingsheiligen Marzellinus und Petrus zu verbringen. Religiöse Interessen sind bei ihm nun ganz in den Vordergrund getreten. Er trägt das schlichte Mönchsgewand gleich dem letzten der Seligenstädter Brüder und erhebt sich mit seinen Ordensgenossen zu nächtlicher Stunde, um mit ihnen zur Kirche zu schreiten und hier die vorgeschriebenen Gebete zu verrichten; seine Ehe mit der geliebten Imma ist gelöst und an ihre Stelle ein Verhältnis wie zwischen Bruder und Schwester getreten. So ist Einhard aus dem gefeierten Hofmann zum schlichten Ordensmann, zum Mönch geworden. Wohl ist er zunächst noch verpflichtet, zuweilen an den Aachener Hof zu ziehen und hier seiner früheren Tätigkeit nachzugehen; wenn in diesen späten Jahren hin und wieder ein neues Kunstwerk von Einhards Hand fertiggestellt ist und er dann seinen Namen darauf setzt, so unterläßt er nicht, dem *Ainhardus* in Demut ein *monachus* beizufügen. Sein Lieblingsaufenthalt ist jetzt seine Gründung Seligenstadt; hier, wo der geschäftige Einhard sicher die friedvollsten, beschaulichsten Jahre seines Lebens verbrachte, hat sein kleiner, unansehnlicher Leib auch seine letzte Ruhestätte gefunden. [1]

Anhang I: Zur Abfassungszeit der Miracula S. Dionysii.

Bei der Frage nach der Entstehungszeit der Miracula S. Dionysii blieb bisher, soviel ich sehe, ein Umstand unberücksichtigt, dessen Beachtung das von Luchaire gewonnene Ergebnis bestätigt und zugleich die Abfassungszeit noch genauer festlegt: gerade an der uns interessierenden Stelle wird nämlich die Klosterkirche von St. Denis nicht als *basilica S. Dionysii,* sondern als *basilica sancti Petri* bezeichnet (s. oben S. 81 A.3). Diese Umnennung von St. Denis in „Kirche des hl. Petrus" oder „Kloster des Apostelfürsten" und ähnlich erfolgte aber nachweislich um 830; vorher ist im Titel des Klosters niemals St. Peter erwähnt, sondern derselbe lautet einfach *monasterium sancti Dionysii*; so noch im Jahre 828 (vgl. die Urkunden Kaiser Ludwigs vom 1. XII. 814, 1. V. 819, 6. XI. 821, von cc. 821, vom 10. XI. 827 und 26. II. 828 bei Böhmer-Mühlbacher, Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 551 f., 691,

[1]) S. Katholik LII (1872) 555 ff.

746 f., 844, 846 bei Félibien, Recueil de pièces justificatives pour servir de preuves, in seiner Histoire de l'abbaye royale de S. Denys S. XLV f. Nr. LXVII f. und bei J. Tardif, Monuments historiques [Inventaires et documents, Paris 1866] S. 79 Nr. 112, S. 81 Nr. 116, S. 92 Nr. 132, S. 82 f. Nr. 119 f.); dagegen ist als Neuerung in einer eine Güterteilung betreffenden Urkunde des Abtes Hilduin vom 22. I. 832 (bei J. Mabillon, De re diplomatica libri VI, Ed. secunda, Lutetiae-Parisiorum 1709, 519 ff. Nr. 75; Tardif 84 Nr. 123) und in ihrer Bestätigung vom 26. VIII 832 durch Kaiser Ludwig (Mabillon, De re dipl. 392, in tab. XXVI; vgl. Böhmer-Mühlbacher, Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 906) St. Denis als *monasterium Apostolorum principis excellentissimorumque Christi martyrum Dionysii, Rustici et Eleutherii* (bez. ähnlich) bezeichnet; den gleichen Titel führt St. Denis in einer Urkunde Ludwigs d. Fr. vom 20. I. 833 (Mabillon a. a. O. 521 f. Nr. 76; Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 918); vgl. hierzu Mabillon a. a. O. 521 Notatio sowie H. Grauert, Die konstantinische Schenkung, im Hist. Jahrb. IV (1883) 576. — Schon bald verschwindet jedoch diese neue Betitelung von St. Denis wieder; so heißt es in einer Urkunde Kaiser Ludwigs von 839 (Mabillon a. a. O. 525 Nr. 80; Tardif 90 f. Nr. 129; Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 986) wieder bloß *monasterium sancti Dionysii (Rustici et Eleutherii);* vgl. auch die um 835 abgefaßte Kundgebung Ludwigs an Hilduin (MG. Epistolae V 326 Nr. 19; Reg. imp. I. 2. Aufl. Nr. 951), wo St. Denis gleichfalls als *monasterium .... Dionisii pretiosi sociorumque eius* ohne Nennung St. Peters vorkommt; ebenso heißt St. Denis auch in einer Urkunde Lothars vom 21. X. 843 (Félibien, Recueil S. LXII Nr. LXXXII; Reg. imp. I 2. Aufl. Nr. 1109), wie es desgleichen in den Urkunden Karls des Kahlen fast stets als *monasterium sancti Dionysii* (bez. auch *Rustici et Eleutherii*), nicht aber als Kloster des Apostelfürsten St. Peter vorkommt (so z. B. in den Urkunden vom 12. VII. 854, 31. VIII. 859, 23. VIII. 860, 6. III. 861, 21. VII. 861, 2. VIII. 861; 15. III. 864 bei Tardif a. a. O. 104, 108, 111 f., 115, 126, Nr. 165, 171, 175, 177, 182 f., 192). In einer Urkunde Karls d. K. vom 19. IX. 862 (bei Tardif 116 Nr. 186), durch welche die zwischen Abt und Mönchen vorgenommene Güterteilung bestätigt wurde, ist allerdings St. Denis wieder *monasterium apostolorum principis excellentissimorumque Christi martyrum Dionysii, Rustici et Eleutherii* genannt; doch ist das nur eine vorübergehende Erscheinung, welche sich durch den Einfluß der Vorlage dieser Urkunde, der genannten Bestätigung der früheren Güterteilung durch Ludwig d. Fr., erklärt; in der Bestätigung der späteren Güterteilung durch die in Soissons versammelten Bischöfe (862) heißt das Kloster nur *monasterium pretiosorum martyrum Dionisii, Rustici et Eleutherii.* Tardif 120 f. Nr. 187. — Die fragliche Umnennung von St. Denis und die hiermit zeitlich zusammenfallende Abfassung der Miracula S. Dionysii erfolgte somit um 832; über den innern Grund zur Aufnahme des Apostelfürsten in den Titel von St. Denis beabsichtige ich eingehend in meinen Untersuchungen über die großen damals in St. Denis entstandenen Fälschungen zu handeln. In diesen Forschungen, die

mich seit Jahren beschäftigen und deren Abschluß ich nahe bin, dann auch näheres über die zuerst 834 begegnende Angabe, Papst Stephan II. habe in St. Denis einen Altar zu Ehren von St. Peter und Paul geweiht; hier sei nur kurz bemerkt, daß diese Angabe durchaus unglaubwürdig ist und mit dem Zwecke der Fiktion, in der sie sich findet, zusammenhängt.

Anhang II: Zu Einhards Austritt aus dem Hofdienste und zur Abfassungszeit seiner Translatio SS. Marcellini et Petri.

Nach Kurze 60 (vgl. Manitius 640) ist die Translatio spätestens im Winter 830/31, nicht lange nach dem 28. August 830, vollendet; begonnen wäre sie nach seiner Meinung nicht vor 830. Dagegen nimmt Bondois 22 ff. mit beachtenswerten Gründen eine zeitliche Verschiedenheit der einzelnen Teile der Translatio an; sie will (vgl. S. 30) die Abfassung des dritten Buches in die Zeit um 830/31 verlegen, während sie die beiden ersten Bücher schon in die Monate zwischen Mitte und Ende 828 ansetzt. In der Tat scheint mir diese Annahme manches für sich zu haben, zum mindesten möglich zu sein; daß der Schluß des vierten Buches freilich nicht, wie Bondois 28 f. will, erst gegen Ende 834 geschrieben ist, hat O. Holder-Egger im NA. XXXIII, 1908, S. 233 dargetan. — Kurze 60 (vgl. 53) meint den Beginn der Abfassung der Translatio deshalb erst in das Jahr 830 datieren zu dürfen, weil Einhard im ersten Buche (cap. 1, in den MG. SS. XV 239) der Tage, da er noch *in palatio positus* und mit den *negotia saecularia* beschwert war, als einer bereits verflossenen Lebensperiode gedenkt. Diese Zeit aber habe (nach Kurze) bis 830 gewährt; erst damals soll Einhards Entlassung aus dem Hofdienst erfolgt sein. — Hierbei scheint mir aber doch übersehen zu sein, daß jedenfalls schon 828 Gerward die frühere Stelle Einhards unter den Hofbeamten einnahm (s. oben S. 16 A. 3), also bereits damals, wenn nicht schon früher, Einhards Enthebung von der ihm übertragenen *cura .... palatinorum operum ac structurarum* erfolgt war; es kann sich daher die fragliche Stelle ebensogut wie auf 830 auch schon auf 828 beziehen. — Doch wie verträgt sich diese Ansetzung von Einhards Rücktritt von seinem Hofamte spätestens in das Jahr 828 mit der Zeit seines sog. „Entlassungsgesuches", d. h. jenes erst in das Jahr 830 zu datierenden (s. Hampe im NA. XXI 605; Kurze 52) Schriftstückes (MG. Epistolae V 113 f. Nr. 10), in welchem er Kaiser Ludwig bat: *ut super me miserum et peccatorem, jam senem et valde infirmum misericorditer ac pie respicere dignemini et a curis saecularibus absolutum ac liberum fieri faciatis meque permittatis in pace et tranquillitate iuxta sepulchra beatorum Christi martyrum ... in eorumdem sanctorum obsequio et dei ac domini nostri Jesu Christi servitio consistere, ut me illa et inevitabilis ac ultima dies, quae huic aetati, in qua modo constitutus sum, succedere solet, non transitoriis ac supervacuis curis occupatum, sed potius orationi ac lectioni vacantem atque in divinae legis meditatione cogitationes meas exercentem inveniat?* Ich glaube, diese Bitte Einhards

und damit sein allerdings erst 830 erfolgtes „Entlassungsgesuch" läßt sich mit seinem schon früher erfolgten Rücktritt von dem dann von Gerward versehenen Hofamte unschwer in Einklang bringen, wenn man berücksichtigt daß Einhard auch nach seinem Ausscheiden aus dem ordentlichen Hofdienste zu zeitweisem Erscheinen am Hofe verpflichtet war (s. oben S. 48 wie das seine wiederholten Entschuldigungsschreiben zeigen (s. Manitius 642). Nun aber (i. J. 830) nach der Gründung Seligenstadts suchte Einhard durch sein „Entlassungsgesuch" auch dieser Verpflichtung ledig zu werden; vgl. auch den Versuch Bondois' 81 ff. nachzuweisen, daß für den Abbruch der Beziehungen Einhards zum Hofe das Jahr 830 nicht in dem Grade, wie man glaube, entscheidend gewesen sei. — Auch Bondois 83 A. 1 setzt den Rücktritt Einhards als *directeur des travaux du palais* vor 828 an.

V.

Einhard — der Schöpfer der karolingischen Reiterstatuette im Museum Carnavalet?

Nahm man — freilich recht vereinzelt — schon bisher an, daß sich Einhard auch auf dem Gebiete der Plastik, namentlich der plastischen Kleinkunst und der Metallurgie, betätigt hat[1], so haben die vorstehenden Forschungen ergeben, daß hier sogar die Hauptwirksamkeit seiner Kunst zu suchen ist[2]; daneben wies uns die Erkenntnis, daß die Erztüren von St. Denis samt ihren porträtistischen Darstellungen von Einhard herrühren, darauf hin, daß Einhard insbesondere in der Porträtplastik Meister war.[3] — Schon dieser neuerschlossene Umstand legt die weitere Frage[4] nahe, ob nicht auch ein anderes aus jener Zeit herrührendes Werk der Porträtplastik, die berühmte, der Tradition nach Karl d. Gr. darstellende Reiterstatuette, die sich heute im Museum Carnavalet in Paris befindet, eine Arbeit Einhards ist, ob nicht auch dieses Werk von Einhard entworfen und unter seiner Leitung gegossen wurde — vorausgesetzt

[1]) S. oben S. 2 A. 3. — [2]) S. oben S 2 ff., 67 ff., 116 f.

[3]) S. oben S. 110 f., 115., 118.

[4]) Ich bemerke ausdrücklich, daß ich auf diese Frage nicht etwa eine bestimmte Antwort zu geben mich unterfange. Lediglich die Gründe seien im folgenden zusammengestellt, die man für die Annahme anführen kann, daß Einhard der Schöpfer des fraglichen Werkes war. Sie scheinen allerdings, wenn man sie als Ganzes betrachtet, gewichtig genug zu sein. — Ich hebe übrigens hervor, daß die Ergebnisse der vier vorhergehenden Abhandlungen unabhängig davon sind, wie man sich zu dieser Frage stellt.

natürlich, daß es überhaupt in der Zeit Einhards entstanden ist. — Wie steht es mit dieser Voraussetzung?

Daß jene Statuette karolingischer Herkunft ist, wurde zwar mit beachtenswerten Gründen bestritten; heute aber dürfen wohl, namentlich auf Grund der eingehenden Studien Clemens, jene Zweifel als überwunden gelten: die herrschende Lehre sieht in dem fraglichen Reiterbilde ein karolingisches Kunstwerk.[1] Der Tradition gemäß[2] handelt es sich um ein Bildnis Kaiser Karls d. Gr., das spätestens seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Eigentum der Kathedrale von Metz nachweisbar ist. In ihrem Besitze verblieb es bis zur Zeit der Französischen Revolution; nach manch abenteuerlicher Fahrt gelangte dieses Kunstwerk schließlich in das Museum Carnavalet in Paris.[3] — Clemen[4], der jene Tradition aufs gründlichste untersucht hat, kam hierbei zu dem Ergebnis, daß man zwar nicht „mit völliger und unanfechtbarer Sicherheit" behaupten könne, es stelle die Reiterfigur gerade Karl d. Gr. dar, wie solches die Überlieferung kündet; doch spreche nichts gegen diese Annahme, wohl aber sehr vieles für dieselbe. Jedenfalls — das darf als gewiß gelten — haben wir es mit der porträtistischen Darstellung eines der ersten Karolinger, nicht mit einem Herrschertyp, zu tun; denn mit einem solchen würden die unleugbar vorhandenen individuellen Züge des Reiters unvereinbar sein. Nach Clemen und Springer-Neuwirth kann die Statuette nur in der Regierungszeit Karls d. Gr. oder Ludwigs d. Fr., also zwischen 768 und 840, hergestellt sein.[5] Demnach fällt die Entstehungszeit jenes Kunstwerkes jedenfalls mit der Lebenszeit Einhards zusammen und es steht keinesfalls ein chronologisches Bedenken der Meinung im Wege, daß es von Einhard selber

---

[1]) S. oben S. 89 A. 1.

[2]) Seit der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist diese Tradition schriftlich bezeugt; die Statuette befand sich damals im Dom zu Metz, wo sie, von vier Lichtern umgeben, alljährlich am Todestage Karls d. Gr. auf dem Lettner aufgestellt wurde; s. Clemen, Porträtdarstellungen Karls d. Gr. 47 f.

[3]) S. aus'm Weerth, Reiterstatuette Karls, in den (Bonner) Jahrbüchern LXXVIII (1884) 139 ff., 142; vgl. auch die oben S. 89 A. 1 angegebene Literatur.

[4]) Porträtdarstellungen 62.

[5]) Ebenda; Springer-Neuwirth, Handbuch der Kunstgeschichte II 8. Aufl. S. 109. Über Kemmerichs Ansicht s. oben S. 89 A. 1.

herrührt. Die Annahme, daß die Statuette unter Einhards Leitung wenigstens gegossen wurde, erweist sich fast als notwendig, wenn anders die von Clemen und anderen vertretene Datierung auf Richtigkeit beruht; und daran ist m. E. nicht zu zweifeln.[1] Die Aachener Gußhütte, aus welcher die Metzer Statuette offenbar stammt[2], stand gleich den übrigen *opera regalia in Aquisgrani palatio regio* längere Zeit hindurch unter der Leitung Einhards[3]; unter seiner Oberaufsicht wurde somit das fragliche Kunstwerk jedenfalls gegossen.

Aber wurde es auch von Einhard entworfen? Hat er die Figur des Karl den Großen darstellenden Reiters auch modelliert? — Man möchte von vornherein diese Frage eher bejahen als verneinen, wenn man berücksichtigt, daß wir Einhard als Meister gerade in der Porträtplastik kennen gelernt haben, wenn man sich ferner vergegenwärtigt, daß er sowohl Kaiser Karl selber wie Ludwig d. Fr. durch seine Stellung am Hofe nahestand, wenn man endlich in Erwägung zieht, daß in den Jahren, da die Statuette angefertigt wurde, kaum ein zweiter Künstler von derselben Bedeutung wie Einhard am Aachener Kaiserhofe als Porträtplastiker gewirkt haben dürfte und daß Einhard schon angesichts seines Hofamtes berufen zu sein schien, den Frankenkaiser zu porträtieren.

Hierzu kommt nun noch ein Umstand, auf den bereits aus'm Weerth nachdrücklichst hinwies: die Gestalt des Reiters stimmt in ganz auffälliger Weise überein mit dem literarischen Porträt, das Einhard in seiner Vita Karoli von dem ersten abendländischen Kaiser entworfen hat; denn jene charakteristischen Momente der Körperbildung, welche der Biograph Karls besonders hervorhebt, werden auch in dem Kunstwerke gleichsam unterstrichen. Neben aus'm Werth hat auch Clemen[4] betont, daß diese Übereinstimmung zwischen dem literarischen Porträt Karls bei Einhard und dem plastischen Reiterbildnis „selbst für den nüchternsten und kritischsten

[1]) Über einen neuen Grund, der für die Richtigkeit dieser Datierung spricht, s. unten S. 131 f., 138.

[2]) S. schon aus'm Weerth in den (Bonner) Jahrbüchern LXXVIII 162; zur Verwandtschaft der Metzer Bronzestatuette mit den Aachener Gittern hinsichtlich der technischen Behandlung s. auch Clemen, Merowingische und karolingische Plastik ebd. LXXXXII (1892) 59 ff. A. 142.

[3]) S. oben S. 18 A. 1. — [4]) Porträtdarstellungen 62.

Blick auffallend genug" sein müsse. Die Einzelzüge des Reiters, seine hochragende, beleibte Gestalt, der runde Kopf, der besonders charakteristische Stiernacken „erläutern nur das Bild, das Einhard von seinem Helden gibt". Diese auffällige Ähnlichkeit zwischen dem literarischen Bildnis bei Einhard und dem Reiter unserer Bronzestatuette ist ein neues Zeugnis dafür, daß als Bildner der letzteren eben auch Einhard anzusehen ist.

Hierfür spricht noch ein weiterer Grund, der sich uns erst aus der in der vorhergehenden Abhandlung gewonnenen Erkenntnis, daß die hier behandelten Porträts an den Erztüren von St. Denis von Einhard sind, ergibt. Wenn wir nämlich das durch Mabillons Kupferstich uns überkommene Selbstbildnis Einhards vergleichen mit dem Bildnis unseres karolingischen Reiters, so scheint sich zu zeigen, daß der Bildner dieses wie jenes Werkes zwecks Erreichung der Porträtähnlichkeit dieselben Dinge an der Körpergestalt seines Originals beobachtet und in seinem Kunstwerk festgehalten hat. Vor allem ist es das Maß, die Größe des Körpers, die im Künstlerbildnis zu St. Denis ebenso wie in der Metzer Statuette berücksichtig ist: wie Einhard bei seiner eigenen Darstellung seine geringe Größe als ein besonderes Charakteristikum seines Aussehens hervorgehoben hat, so ist umgekehrt bei der Figur des Reiters dessen (im Verhältnis zu seinem Pferde) sehr bedeutende Gestalt[1] dargestellt. Und wie Einhard der Form seines Kopfes Beachtung geschenkt hat, so ist auch der karolingische Reiter von seinem Bildner deutlich als Rundkopf[2] charakterisiert worden. Beim Selbstporträt Einhards fällt auch die sorgfältige, stilisierte Behandlung des Haares auf; nicht mindere Sorgfalt hat aber auch der Schöpfer der Statuette auf das Haar des Reiters verwandt, das hier gleichfalls „in ornamental-symmetrisch gezeichnete Locken gelegt" ist[3] — in der Vita Karoli hebt Einhard die *canities pulchra* seines Helden ebenfalls hervor. Wie Einhard ferner auf seinem Selbstbildnis seine Augen als groß dargestellt hat und sie auffallend stark hervortreten läßt, so hat auch der Künstler

[1]) Vgl. damit Einhards Vita Karoli cap. 22 über Karls *corpus . . . amplum atque robustum*, über dessen *statura eminens;* vgl. Clemen, Porträtdarstellungen 45 f.

[2]) Vgl. Vita Karoli cap. 22: *apice capitis rotundo;* vgl. Clemen, Porträtdarstellungen 46. — [3]) Clemen, Porträtdarstellungen 46.

der Statuette seinem Reiter große Augen gegeben — man denkt unwillkürlich an die *oculi praegrandes et vegeti,* welche Einhard an Karl d. Gr. rühmt — und hat sie als hochliegend und — wie G. von Bezold[1] diese Darstellung treffend charakterisiert — als „froschartig herausgetrieben" geschildert. Endlich: wie Einhard sowohl bei seinem Selbstporträt und besonders auch bei dem Porträt des Insassen von St. Denis die Gewandung der Figuren zu zeigen sucht und diese in schönen Falten herabfallen läßt, wie er auf seinem Selbstbildnis die Agraffe veranschaulicht, welche sein Mönchsgewand zusammenhält, so hat auch der Meister der Bronzestatuette der Tracht seiner Figur reges Interesse geschenkt, indem er den faltigen Mantel darstellt, der zur Linken in einfachem Wurfe herabfällt, auch die Spange nicht vergißt, durch welche dieser Mantel — entgegen dem römischen Brauch — auf der rechten Schulter zusammen geheftet wird.[2]

Alle diese Umstände sprechen dafür, daß der Bildner der Reiterstatuette derselbe ist wie der Künstler der Porträts von St. Denis, nämlich Einhard. — Aber noch ein anderer Grund kommt hinzu: Einhard stand dem vermutlichen Vorbild, das den Schöpfer der Bronzestatuette bei seinem Werke anregte, nahe. Davon etwas eingehender!

Wie Clemen[3] hervorgehoben hat, kann das berühmte, vielerörterte Reiterstandbild des Theodorich[4], welches Karl d. Gr. bekanntlich von Ravenna nach Aachen hatte schaffen und hier hatte aufstellen lassen, die Pariser Statuette höchstens hinsichtlich der allgemeinen Durchbildung der Formen beeinflußt haben. Im einzelnen aber weichen die beiden Bildwerke stark voneinander ab: während das Pferd unserer Statuette in ruhiger Gangart dargestellt ist und Zügel trägt, war das Pferd des

---

[1]) Im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1907 S. 80; vgl. Clemen, Porträtdarstellungen 46.

[2]) Vgl. ebenda 46, 51; Kemmerich, Porträtplastik 22.

[3]) Porträtdarstellungen 62 ff.; vgl. Woermann, Geschichte der Kunst II 116: das Reiterbildnis (des Museums Carnavalet) schließe sich eher an die Spätwerke der römischen Provinzialkunst als an das mächtige, bewegte Theodorichsstandbild an.

[4]) Vgl. dazu statt anderer Wilhelm Schmidt, Das Reiterstandbild des ostgotischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen, in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, herausg. von A. von Zahn VI (1873) 1 ff.

Theodorich als ein zügellos dahinsprengendes Tier gedacht, das, mit geschwellten Nüstern über Stock und Stein stürmend, beim Beschauer die Erinnerung an das im Buch Job[1] geschilderte Roß wachrufen konnte. Und während beim Standbild von Ravenna Theodorich selbst als Krieger aufgefaßt war, der in der Rechten einen kurzen Speer schwingt, am linken Arm den Schild trägt und am Oberkörper mit einem flatternden Pelzmantel bekleidet erscheint[2], ist der Reiter unserer Statuette als Friedensherrscher gedacht, der gelassen auf seinem Pferde dahintrabt, nicht im Kriegerschmuck gleich Theodorich wider seine Feinde stürmt.[3]

So sehr demnach die Metzer Statuette abweicht von der Darstellung des Theodorich zu Ravenna, so sehr stimmt sie anderseits in mehr als einer Hinsicht überein mit einem andern Reitermonumente, mit dem unter dem Namen „Regisol" bekannten Standbild[4], das ehedem in Pavia aufgestellt war und das erst am Ausgang des 18. Jahrhunderts, i. J. 1794, durch den Barbarismus der Französischen Revolution zu Grunde ging.[5] Durch einen Holzschnitt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts

[1]) S. cap. XXXIX v. 19 ff.

[2]) S. Schmidt in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft VI 25; Clemen, Porträtdarstellungen 64; Bock in den (Bonner) Jahrbüchern V (1844) 103 ff.

[3]) Das Schwert in der Linken des Reiters ist (nach Clemen) nicht ursprünglich; an seiner Stelle führte die Linke ehedem vermutlich ein Szepter; s. Clemen, Porträtdarstellungen 46; ders. in den (Bonner) Jahrbüchern LXXXXII (1892) 144; Woermann II 116.

[4]) Ein Holzschnitt dieses Reiterstandbildes in dem Werke des Jacobus Gualla „Papie sanctuarium" [Papie 1505] 87 und danach bei Schmidt a. a. O. 25; ebenda 39 f. über die mutmaßliche Entstehungszeit des „Regisol". — Was dessen Namen betrifft, so suchte man denselben teils durch den „Glanz der Sonne" zu erklären, indem man ihn auf *Radius solis* zurückführte, teils auch durch die Deutung mit *solium regis*. Beides scheint mir — um von Deutungen wie *regens Solem* ganz zu schweigen — doch recht bedenklich zu sein. Ich möchte eher meinen, daß wir es mit dem verstümmelten Namen jenes germanischen Fürsten zu tun haben, den das Denkmal darstellte, nämlich mit einem auf „regisel" endenden Namen; vgl. z. B. die Namen Ebregisil (6. Jahrh.), Sadregisil (8. Jahrh.), Wandrigisil (7. Jahrh.), Ragnegisil (7. Jahrh.) und Jadregisil (9. Jahrh.); s. Förstemann, Altdeutsches Namenbuch I 2. Aufl., Personennamen 647 f. Es kann sich also um das Standbild eines Ebregisil oder eines Mannes mit ähnlich lautendem Namen handeln. — [5]) Schmidt a. a. O. 36 f.

sowie durch vereinzelte literarische Nachrichten sind wir über das Aussehen dieses Reiterstandbildes wenigstens einigermaßen unterrichtet. Wir wissen, daß das Pferd des „Regisol“ in ruhiger Gangart dahinschritt — im Gegensatz zum Pferde des Theodorich, in Übereinstimmung aber mit dem Pferde unserer karolingischen Statuette. Beim Pferde des „Regisol“ ebenso wie bei dem der Bronzestatuette ist der eine Vorderfuß hoch erhoben, der andere aber gerade und steif gerichtet; bei beiden Pferden ist der eine Hinterfuß soeben vorgesetzt, während der andere fest nach rückwärts gestellt ist. Auch in der Aufzäumung der beiden Pferde — das Pferd des „Regisol“ trägt gleich dem der Statuette Zügel[1] —, in der Behandlung ihrer Mähnen und Schweife scheint Übereinstimmung zu herrschen. Desgleichen können auch die beiden Reiter eine Verwandtschaft mit einander nicht verleugnen. Beide sind — wiederum im Gegensatz zu Theodorich — nicht als Krieger, sondern als Friedensherrscher aufgefaßt.[2]

Unter Berücksichtigung dieser Übereinstimmungen liegt es nahe, anzunehmen, daß der Künstler der Metzer Statuette den „Regisol“ gekannt hat. Eine derartige Beeinflussung[3] aber würde gleichfalls für Einhard als den Meister dieser Statuette sprechen, da sie gerade bei ihm sehr erklärlich wäre: in Pavia, wo jenes Standbild des „Regisol“ stand, besaß ja Einhard eine Kirche.[4] Hier hat Einhard vermutlich jenes Reiterstandbild des „Regisol“ mit eigenen Augen geschaut; von ihm mag er dann auch angeregt worden sein, als er selbst daran ging, seinen Kaiser Karl in einem Reiterbilde zu modellieren, und als er sich hierbei entschloß, Karl als Friedensfürsten darzustellen.

Die uns interessierende karolingische Reiterstatuette ist im Domschatze zu Metz spätestens seit der ersten Hälfte

---

[1]) Schmidt a. a. O. 25.

[2]) Vgl. ebenda 25 f: „In der Pavesischen Statue war der Bürger . . . verewigt“. — Gleichwie die Statue von Pavia aus einzelnen Teilen, die durch Schrauben verbunden wurden, zusammengesetzt, also nicht aus einem Stücke gegossen war, so besteht auch die Bronzestattuette aus zusammengesetzten Teilen; s. Schmidt a. a. O. 38; Clemen, Plastik a. a. O. 59 A. 142.

[3]) Herman Grimm, Das Reiterstandbild des Theodorich zu Aachen (Berlin 1869) 78 schreibt dem Reiterstandbild des „Regisol“ einen weittragenden Einfluß auf die Skulptur in Oberitalien zur Zeit der Renaissance zu.

[4]) S. oben S. 45.

des siebzehnten Jahrhunderts nachweisbar. Wie aber kam sie hierher? Hat sie früher in einer andern Kirche gestanden oder ist sie — was an und für sich die näherliegende Annahme ist — bereits ursprünglich für die Metzer Kathedrale und für deren Oberhirten angefertigt worden?

Die Quellen geben uns auf diese Fragen keine unmittelbare Antwort. Aber die von kunstgeschichtlicher Seite erschlossene und durch die vorstehenden Ausführungen bestätigte Erkenntnis, daß als Entstehungszeit dieses Werkes die erste Hälfte des neunten Jahrhunderts anzunehmen ist, ist geeignet, uns eine Erklärung dafür zu bieten, warum die Statuette gerade in der Metzer Kathedrale auftaucht; freilich müssen wir uns dabei erinnern, daß in den als Entstehungszeit anzunehmenden Jahren in Metz ein natürlicher Sohn des Porträtierten den Bischofsstab führte: Drogo von Metz[1], der Halbbruder Ludwigs d. Fr. Das geistige Leben und nicht zuletzt die bildende Kunst erfreuten sich, wie man längst weiß[2], unter Drogo reger Pflege; sein Name hat in der Kunstgeschichte einen guten Klang — man braucht nur an das sog. Drogo-Sakramentar zu erinnern, jenes herrliche Kunstwerk, das für diesen Kirchenfürsten zwischen 822 und 855 (wohl vor 835) angefertigt ward.[3]

Was liegt nun näher als die Annahme, daß durch den kunstliebenden Drogo selber eben dieses Kunstwerk in den Besitz der Metzer Oberhirten gelangt ist und daher, sobald wir überhaupt von ihm Kunde erhalten, als Eigentum der Metzer Kirche erscheint?[4] Die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme wird

[1]) Vgl. Ch. Pfister, L'archevêque de Metz Drogon (823—856), in den Mélanges Paul Fabre, Études d'histoire du moyen âge (Paris 1902) 101 ff.

[2]) Vgl. A. Digot, Recherches sur les écoles épiscopales et monastiques de la province ecclesiastique de Trèves, in: Congrès scientifiques de France, Dix-septième session tenue à Nancy 1850 (Paris-Nancy 1851) 358; Pfister 137 ff., besonders 140—145.

[3]) S. F. X. Kraus, Kunst und Alterthum in Lothringen III (Straßburg 1889) 577; L. Weber, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturgischen Handschriften I (1913) S. 3 f.

[4]) Nach aus'm Weerth a. a. O. 160 f. wäre auch die Platte, auf welcher angeblich die Statuette von Anfang an gestanden haben soll, karolingischen Ursprungs; das wäre ein neuer Anhaltspunkt für die Annahme, daß die Statuette nicht erst später nach Metz gekommen ist; s. jedoch G. Wolfram, Die Reiterstatuette Karls des Großen aus der Kathedrale zu Metz (Straßburg 1890) 17 f.

dadurch noch erhöht, daß gleichfalls aus Metz und zwar aus der dortigen Abtei des hl. Arnulf, welche nachweislich im Besitze Drogos gestanden hat[1], auch eine literarische Arbeit Einhards, der beste Text seiner Translatio Sanctorum Marcellini et Petri, herrührt;[2] vielleicht hat Drogo von Einhard selber ein Exemplar dieser Schrift erhalten. — Doch sei dem wie immer: daß zwischen Drogo und Einhard enge Beziehungen obwalteten, ist ja ohnehin selbstverständlich, da beide Männer dem karolingischen Kaiserhofe sehr nahe standen; ebendiese Beziehungen zwischen Einhard und Drogo machen es aber auch leicht begreiflich, inwiefern unsere Statuette und damit ein Kunsterzeugnis Einhards in den Besitz Drogos und so auch der Metzer Kirche kommen konnte.

Wenn ich mich nicht täusche, spricht somit eine Mehrzahl von Umständen dafür, daß die Karl d. Gr. darstellende Statuette von Einhard für Karls Sohn Drogo[3] angefertigt wurde und somit schon im neunten Jahrhundert in den Besitz der Metzer Kirche gekommen ist. — Ich brauche nicht erst auszuführen, welchen Reiz dieses Ergebnis, wenn anders es haltbar ist, für den Forscher hätte: Einhard, der allberühmte Karlsbiograph, zugleich der Schöpfer des uns durch ein gütiges Geschick erhaltenen zeitgenössischen plastischen Bildnisses dieses ersten abendländischen Kaisers! —

Doch gleichviel: die überaus hohe Bedeutung, welche Einhard für die karolingische Hofkunst und damit für die Anfänge

---

[1]) Müsebeck im Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte XIII (1901) 170, 181.

[2]) Es ist der Codex Nr. 306 der Metzer Stadtbibliothek (E 99); vgl. Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques des départements V (Paris 1879) 134 f.; Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde VIII (1843) 455 sowie G. Waitz in den MG. SS. XV 238, wo die Handschrift in das zehnte Jahrhundert gesetzt ist (ebenso Teulet, Oeuvres ... d'Éginhard I S. LXXXII f.); bei A. Potthast, Bibliotheca historica II (Berolini 1896) 1449 ist die Handschrift in das neunte Jahrhundert datiert. Wenn die Handschrift nicht selber aus der Zeit Drogos stammt, so kann sie eine spätere Abschrift eines von Einhard Drogo überreichten Exemplars darstellen.

[3]) Natürlich ist es auch sehr wohl denkbar, daß das Kunstwerk mittelbar an Drogo kam, daß er es vielleicht von seinem Halbbruder Ludwig d. F. •rerbt hat und es ursprünglich in dessen Besitz gestanden hatte.

der mittelalterlichen deutschen und französischen Kunst überhaupt eingenommen hat, dürfte durch die vorstehenden Forschungen erwiesen worden sein. In der Abfassung der Vita Karoli und damit auf dem Gebiete der Literatur pflegt man meist den Hauptruhm Einhards zu suchen. Nicht minder Großes hat er indes auch in der bildenden Kunst geleistet. Die hervorragende Bedeutung des seiner äußeren Gestalt nach so unscheinbaren „Beseleel" des Karolinger-Hofes auf jedem dieser beiden Geistesgebiete lassen uns die Worte Walahfried Strabos wenigstens ahnen:

Magnorum quis enim maiora receperat unquam,
Quam radiare brevi nimium miramur homullo.[1]

Mehr als eine leere Phrase sind diese Verse.

Das Zusammentreffen der Vorzüge von Einhards literarischer Betätigung mit seiner besonderen Befähigung auf dem Gebiete der bildenden Kunst und hier wieder ganz besonders der Porträtplastik ist übrigens kaum zufälliger Natur. Beruht ja doch das Trefflichste der Karlsbiographie Einhards in der „wunderbaren Klarheit"[2], in welcher er uns den Hof und die Persönlichkeit seines Kaisers schildert und hierbei auch so manche Einzelheiten nicht außer acht läßt[3], die anderen mittelalterlichen Biographen sicher nicht als erwähnenswert erschienen wären. Wattenbach[4] hebt denn auch als Merkmal, welches die Vita Karoli vor allen andern mittelalterlichen Lebensbeschreibungen auszeichne, den Umstand hervor, daß keine zweite „ihren Helden so vollständig und plastisch nach allen Seiten seines Wesens" hin darstelle wie sie. Dieser

[1]) De imagine Tetrici v. 225 f., in den MG. Poetae Latini I 245.

[2]) Manitius 643.

[3]) Ebenda. — Insbesonders möchte ich hinweisen auf die oben S. 98 A. 2 zitierte, in Einhards Translatio II cap. 1 (in den SS. XV 245) gegebene, außerordentlich anschauliche Schilderung der Szene, die sich im kaiserlichen Palast zwischen ihm und Hilduin abspielte. Wir sehen gleichsam noch Hilduin *ante fores regii cubiculi sedentem,* um hier das Lever des Kaisers zu erwarten. Auch die Erwähnung der *fenestra, de qua in inferiora palatii prospectus erat*, ist sehr bezeichnend für die plastische Darstellungsweise Einhards, die sich gerne in Einzelschilderung der äußeren Umgebung ergeht; vgl. auch die Angabe der Stellung, welche Einhard und Hilduin bei diesem Gespräch einnahmen, indem sie „sich zugleich im Stehen auf jenes Fenster lehnten". — [4]) Geschichtsquellen I 7. Aufl. 205.

an antiken Vorbildern geschulte Vorzug Einhards, seine Fähigkeit zum Schauen und zum geistigen Erfassen des Geschauten, daneben allerdings auch das Vermögen, diese Eindrücke künstlerisch wiederzugeben, war es, was ihn gerade zum Porträtisten machte. — Auf literarischem Gebiete wie auf dem Gebiete der bildenden Kunst hat er an den Vorbildern der Antike seine Sprache und sein Auge zu schulen gesucht.[1] In der Vita Karoli tritt bekanntlich wie in keinem seiner späteren Werke die Nachahmung der Antike hervor. „Sie ist nicht allein in einzelnen Ausdrücken und der Phraseologie" — um mit Ranke[2] zu reden — „sondern in der Anordnung des Stoffes, der Reihenfolge der Capitel, eine Nachahmung Suetons . . . Einhard . . . hat gleichsam die Maße und Verhältnisse nach dem Muster der Antike eingerichtet wie in seinen Bauwerken: aber damit noch nicht zufrieden, wendet er wie in diesen auch sogar antike Werkstücke an." Als ein Ergebnis großen Fleißes stellt sich der Umschwung in der Handhabung der lateinischen Sprache in der Vita Karoli dar; als ein bewußter Nacheiferer der klassischen Muster erscheint uns hier Einhard.[3] In gewissem Sinne steht diesem Werke Einhards spätere Schrift, die Translatio SS. Marcellini et Petri, weit nach; auf das klassische Latein hat hier Einhard jedenfalls nicht die Sorgfalt verwandt wie in der Vita Karoli.[4] Und doch überragt anderseits die Translatio die Karlsbiographie dadurch, daß sich der Verfasser hier freigemacht hat von der unbedingten, sklavischen Nachahmung des

[1]) Wenn demnach die besondere Stärke von Einhards künstlerischen Leistungen einmal in der bewußten, klaren Nachahmung der Antike und daneben in der besonderen Begabung zur Menschendarstellung zu suchen ist, so ist das geeignet, auf den Einfluß hinzuweisen, den auf die in Aachen hergestellte Handschriftengruppe bez. ihre Miniaturmalerei neben Elisachar Einhard, dessen Tätigkeit auf dem Gebiet der Malerei wir ja oben S. 25 f. erwähnt haben, ausgeübt hat. Hat man doch als bezeichnend gerade für diese Gruppe die ausgesprochene Lauterkeit der antiken Formempfindung und das reife Verständnis für das Aussehen der menschlichen Gestalt hervorgehoben (Janitscheck in der Ada-Handschrift 74).

[2]) Zur Kritik fränkisch-deutscher Reichsannalisten, in L. von Rankes Sämtlichen Werken (Abhandlungen und Versuche). Bd. LI und LII (Leipzig 1888) 96 f.

[3]) Vgl. M. Manitius, Einharts Werke und ihr Stil, im NA. VII (1882) 543; Kurze 26. — [4]) Kurze 61.

antiken Vorbildes. Eine außerordentliche Frische und Unmittelbarkeit ist gerade diesem Werke Einhards eigen. — Dieselbe Entwicklung, die wir hier in literarischer Hinsicht an Einhard wahrnehmen können, ließe sich nun vielleicht auch in seiner Betätigung als bildender Künstler zeigen: wie bei zweien der Aachener Gitterpaare der Einfluß der spätrömischen Kunst weit stärker hervortritt als bei den beiden andern Paaren der Bronzegitter, bei welchen der Künstler sich bestrebt zeigt, Neues zu schaffen, so schließen sich auch die an den beiden großen Aachener Türen befindlichen Löwenköpfe an das Vorbild der Antike weit enger an als die mehr naturalistisch behandelten Löwenköpfe an den kleinen Aachener Türen; auch hier tritt eben bei dem späteren Werke der Wille des Meisters, selbständiger und freier zu schalten, als er dies vorher aus allzu großer Ehrfurcht gegenüber der Antike zu tun gewagt hatte, klar zu Tage. Aus dieser Zeit der größeren Selbständigkeit, der künstlerischen Reife Einhards rühren wohl die beiden Werke her, welche den Gegenstand unserer beiden letzten Abhandlungen bildeten: die Türflügel von St. Denis mit dem naturwahren Selbstbildnis Einhards und die in manchem (Behandlung des Pferdes sowie des Kaisermantels) von den Nachklängen der Antike durchdrungene[1], in anderer Hinsicht (Durchbildung des Kopfes des Reiters[2]) aber doch selbständige Statuette Karls d. Gr.

VI.

Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse.

Es dient wohl der leichteren Benützung der hier veröffentlichten Studien, wenn ich versuche, ihre auf den vorstehenden Blättern ganz zerstreut liegenden Ergebnisse zusammenzufassen und nach den verschiedenen Gesichtspunkten, unter denen sie die künftige Forschung vielleicht fördern können, zu gruppieren; zugleich wird es sich hierbei darum handeln, die verhältnismäßig gesicherten Ergebnisse streng zu sondern von jenen, die mehr oder minder den Charakter des bloß Wahrscheinlichen und Hypothetischen an sich tragen.

[1]) S. Woermann, Geschichte der Kunst II 116.

[2]) Vgl. Strzygowski in den Jahresheften des österreichischen archäologischen Institutes in Wien IV (1901) 194: „neben vorherrschend römischer Formengebung . . . neue fremdartige Züge, vor allem in der Kopfbildung."

Zu den gesicherten Ergebnissen gehört der Nachweis, daß das Aachener Münster als Erneuerung und Fortsetzung des Heiligtums des Alten Bundes, der israelitischen Stiftshütte oder des salomonischen Tempels gedacht war[1]. Wie Kaiser Karl seiner Zeit als neuer David oder als wiedererstandener Salomo erschien, wie man in seiner Residenz ein zweites Jerusalem sah[2], so galt seiner Mitwelt Karls Münsterbau als der verjüngte Tempel Salomos, als die neue Stiftshütte, an der die karolingische Hofgeistlichkeit ihren Amtssitz hatte. Unter diesem Gesichtswinkel erblickte man auch in ihrem Vorsteher, dem Erzkaplan, einen zweiten Aaron[3]. Und weil der alttestamentliche Künstler der Stiftshütte den Namen Beseleel getragen hatte, so bezeichnete man auch den Mann, der vor allen anderen die Ausstattung des Aachener Münsters besorgte, Einhard, als „Beseleel".

Wenn man als äußere Form des Aachener Kirchenbaues den Typ des gesäulten Zentral- und Kuppelbaues wählte, so war hierfür höchst wahrscheinlich der Umstand bestimmend, daß bereits zur Karolingerzeit ein derartiger Bau von mächtiger Wirkung an eben jener Stätte stand, an welcher einstens der israelitische Tempel sich erhoben hatte: die sog. Felsen- oder Omarmoschee in Jerusalem[4]. In ihr sah man geradezu den alten Judentempel selber. Bei den regen Beziehungen Kaiser Karls zum Orient und zu Jerusalem lag es daher nahe, für den Münsterbau zu Aachen auch den Typ der Jerusalemer Felsenmoschee zu übernehmen, da das Aachener Gotteshaus eben eine Fortsetzung und Verjüngung des Heiligtums Israels sein sollte.

Wie bei der Stiftshütte, beim salomonischen Tempel und bei der Felsenmoschee die Gleichheit der Maßverhältnisse zum Grundsatz genommen wurde, so auch beim Aachener Kirchenbau; und zwar bildete die Einheit, welche man den ausdrücklich erwähnten *pares numeri* zu Grunde legte, ein Fuß in der Länge von $^1/_4$ Meter[5].

Der Anschluß an das Vorbild des alttestamentlichen Heiligtums bei der Errichtung und Ausstattung der Aachener Marienkirche erstreckte sich wie auf die Gesamtanlage als solche, so

---

[1]) S. oben S. 27 ff. — [2]) S. oben S. 40 die Worte Alkuins.
[3]) S. oben S. 28 ff. — [4]) S. oben S. 50 ff.
[5]) S. oben Anhang III zur ersten Abhandlung S. 49 ff.

auch auf einzelne Teile des Ganzen; so darf als wahrscheinlich gelten, daß der Aachener Königsstuhl nach dem Vorbild des Thrones Salomos errichtet ward, daß der Verbindungsgang, der von der kaiserlichen Pfalz zum Münster führte, im Anschluß an einen entsprechenden Gang in Jerusalem hergestellt wurde, daß ferner der Vorplatz vor dem Münster seine Bezeichnung als „xystus" von dem „xystos" in Jerusalem erhielt[1], daß man sich endlich bei der Bestimmung der Maße dieses Aachener Atriums, ebenso bei der Wahl der Raumverhältnisse im Zentralbau, an die entsprechenden Maße hielt, welche das Atrium und das Allerheiligste des jüdischen Heiligtums aufwies[2].

Die Bedeutung des Aachener Münsters als des wiedererstandenen Heiligtums des auserwählten Volkes und damit als des Gotteshauses des Frankenreiches schlechthin erklärt es auch, warum dieser Bau seinerseits wieder von so großem architektonischen Einfluß werden sollte, warum so manche Bauten, namentlich nach der Zerstückelung des Karolingerreiches in den einzelnen Teilreichen, in unmittelbarem Anschluß an das Aachener Münster errichtet wurden[3].

War so das Aachener Gotteshaus von großer Wirkung auf architektonischem Gebiete, so waren die Kunstwerkstätten und die Kunstgewerbekammer, die wir unter den *opera regalia in Aquisgrani palatio regio* zu verstehen haben[4], namentlich die in Aachen gefertigten Metallarbeiten und Erzgußwerke, von nicht minder nachhaltigem Einfluß auf die Entfaltung der verschiedenen anderen Zweige des künstlerischen Lebens, insbesondere des Kunstgewerbes. Mit dem Aachener Kunstkreise hängt jedenfalls die Entstehung des sog. Evangeliars von Abbéville aus St. Riquier zusammen, das höchst wahrscheinlich für den Kanzler Ludwigs d. Fr., Elisachar, den Abt von St. Riquier, bestimmt war[5], desgleichen die Anfertigung des Evangeliars von St. Medard in Soissons, dessen Empfänger gleichfalls einer der ersten Hofwürdenträger Kaiser Ludwigs war, sein Erzkaplan Hilduin, der neben St. Denis und anderen Klöstern St. Medard innehatte[6]. Auf die Entwicklung der Miniaturmalerei und auf das Eindringen orientalischer, syrischer Elemente in dieselbe scheint der

---

[1]) S. oben S. 37 ff. — [2]) S. oben S. 35 ff. — [3]) S. oben S. 66.
[4]) S. oben S. 7 ff. — [5]) S. 58 ff. — [6]) S. 63 ff.

eben erwähnte Elisachar in seiner Eigenschaft als Haupt der kaiserlichen Kanzlei und als Leiter des Schreibwesens am Aachener Hofe einen weittragenden Einfluß ausgeübt zu haben. Eine genügende Erklärung findet dieses Eindringen fremder Elemente in die Miniaturmalerei gerade durch Elisachars Stellung und Persönlichkeit, durch seine regen Interessen und seine eigene Tätigkeit auf liturgischem Gebiete wie durch seine Eigenschaft und seine Wirksamkeit als Vorstand der Kanzlei; auf der anderen Seite wird die Übertragung fremdartiger Elemente durch die orientalische, syrische Herkunft eben dieses Mannes sehr begreiflich[1].

Konnte auf diese Weise die Bedeutung Aachens als Kunstmittelpunkt in den Vordergrund gerückt werden, so war damit auch eine Erklärung für die Beobachtung gefunden, daß mit der Kaiserpfalz zu Aachen die Namen der meisten anderen karolingischen Kunststätten und Künstler in dieser oder jener Weise in Zusammenhang stehen[2]. Insbesondere sahen wir, daß auch der Meister des Paliotto von Sant' Ambrogio zu Mailand, Wulfin oder Wolfin, ein Jünger der Aachener Kunstgewerbeschule war, ehe er im Auftrag Angilberts II. von Mailand jenes berühmte Werk der Goldschmiedekunst angefertigt hat[3].

Eine Bestätigung der Ansicht, daß die angeblich Karl d. Gr. darstellende Reiterstatuette im Museum Carnavalet in Paris karolingischer Herkunft sei, hat sich uns insofern ergeben, als wir hörten, daß dieses Kunstwerk wahrscheinlich durch den natürlichen Sohn Karls, Drogo von Metz, in die dortige Kathedrale gekommen ist[4] und hier bis in die Zeit der französischen Revolution gestanden hat. Die künstlerische Auffassung dieses kleinen Reiterstandbildes wurde, wie wenigstens vermutet werden darf, beeinflußt durch die in Pavia aufgestellte Statue des sog. „Regisol“[5], deren Bezeichnung kaum durch *regis solium* oder *radius solis,* sondern vielmehr durch die Entstellung des Namens jenes germanischen Fürsten, den das Standbild darstellen sollte, etwa eines Ragnegisel oder Jadregisel zu erklären sein wird[6].

Wie diese Reiterstatuette, so sind als Metallarbeiten derselben Zeit auch die ehemaligen, bis heute von der kunst-

[1]) S. 59 ff. — [2]) S. 67 ff. — [3]) S. 68 ff. — [4]) S. 130 ff. [5]) S. 129 f.
[6]) S. 129 A. 4.

geschichtlichen Forschung nicht beachteten ehernen Türflügel der karolingischen Kirche von St. Denis anzusehen[1], deren einstiges Vorhandensein wir aus gelegentlichen Notizen alter französischer Chronisten und Historiker feststellen konnten[2]; ihre besondere Bedeutung beruht in den Menschendarstellungen, die auf ihnen angebracht waren und von denen die eine das Selbstporträt des Meisters der Türen darstellte[3]. Die Entstehung dieses Kunstwerkes konnten wir in die Zeit verlegen, da der erwähnte Hilduin an der Spitze von St. Denis stand[4] und da diese Abtei nachweislich nicht als Mönchskloster sondern als Kanonikerstift galt; das aber war zwischen 814 und 829 (832) der Fall[5].

Wenn sich als Meister dieser Türen angeblich ein *Airardus monachus* nannte, so beruht dies auf einem Lesefehler Doublets, der an Stelle des mit Anwendung schwieriger Ligaturen geschriebenen Namens *Ainhardus: Airardus* las. Eben dieser *Ainhardus* aber ist nicht jener *Airradus,* welcher in den Miracula S. Dionysii — die Entstehungszeit dieser Quelle konnten wir als in den Anfang der dreißiger Jahre des neunten Jahrhunderts fallend genauer festlegen[6] — genannt wird[7], sondern vielmehr Einhard, der berühmte Biograph Kaiser Karls[8]. Aus einer Reihe von einzelnen Beobachtungen ergab sich, daß die Domäne von Einhards künstlerischer Betätigung nicht das Gebiet der Architektur, sondern das Feld der kunstgewerblichen Plastik, insbesondere das Gebiet der Metallarbeiten und des Erzgusses war; wegen dieser Wirksamkeit sah man in Einhard einen neuen Beseleel. Gleich dem Beseleel des Alten Bundes hat auch Einhard, wie wir feststellen konnten, Kunstgegenstände für die „Stiftshütte" des Frankenreiches hergestellt, unter ihnen die bis in unsere Tage erhaltenen ehernen Türflügel und Bronzegitter des Aachener Münsters[9]. Manche Umstände schienen dafür zu sprechen, daß von Einhard auch ein anderes berühmtes Werk der Metallkunst jener Zeit, die näher besprochene Reiterstatuette Karls d. Gr., herrührt, indem sie jedenfalls unter seiner Leitung gegossen und

---

[1]) S. 86 ff. — [2]) S. 75 ff. — [3]) S. 76 ff. — [4]) S. 92 f.

[5]) S. 82 ff.; eine weitere Einengung der Entstehungszeit auf die zwanziger Jahre ergab die Bezeichnung des Künstlers als *monachus;* s. oben S. 106.

[6]) S. 121 f. — [7]) S. oben S. 80 ff. — [8]) S. 93 ff. — [9]) S. 40 ff.

wahrscheinlich auch von ihm modelliert worden ist[1]. Daneben lernten wir Einhard als Verfertiger eines nach antikem Vorbild hergestellten Schreines kennen, der, mit elfenbeinernen Säulen geschmückt, als Modell zum Studium bautechnischer Ausdrücke diente[2]. Das besondere Interesse Einhards hinsichtlich des Gegenstandes seiner Kunst gehörte, wie sowohl einzelne Stellen in seinen Schriften wie auch seine Kunstwerke selber ersehen ließen[3], der Abbildung des Menschen, dem Porträt; damit hängt der starke Einfluß zusammen, den Einhard gerade auf die frühmittelalterliche Porträtkunst ausgeübt zu haben scheint[4]. Die Wirkung der eigenen Kunstübung Einhards konnte natürlich umso nachhaltiger und weitreichender sein[5], als er die Leitung der gesamten künstlerischen Werkstätten und der Kunstschule zu Aachen innehatte[6], ein Amt, das nach ihm von Gerward, einem „Grafen und Optimaten", bekleidet wurde[7] und dessen hohe gesellschaftliche Bedeutung uns so ersichtlich ward[8]. Auch den Meister des Mailänder Paliotto, Wulfin, lernten wir als Schüler Einhards kennen. Wir sahen, daß Einhard gewissermaßen als Begründer der deutschen und französischen Plastik und Kleinkunst im Mittelalter bezeichnet werden darf, daß auf diesem Gebiete die Hauptbedeutung seiner Tätigkeit zu suchen ist, wenn schon Einhard auch mit der Architektur zu schaffen hatte und seine Amtspflichten das kaiserliche Bauwesen mitumfaßten[9].

Neben diesen für die Kunstgeschichte und für die Bedeutung Einhards als Künstler beachtenswerten Feststellungen ergab sich uns auch noch einiges, was mehr oder minder nur für die Lebensgeschichte Einhards von Interesse ist: wir sahen hinsichtlich des Briefwechsels Einhards[10], daß das in seiner Briefsammlung überlieferte und in der Neuausgabe Hampes die Nummer 18 tragende Schreiben sicher nicht an den Pfalzgrafen Geboin, sondern an Einhards Amtsnachfolger Gerward gerichtet ist, daß für denselben Gerward vermutlich auch Brief Nr. 14 bestimmt ist[11]. Hinsichtlich des Briefes Nr. 57 ergab sich uns, daß dieses Schriftstück nicht von Einhard selber her-

[1]) S. 124. — [2]) S. 4 ff. — [3]) 110, 118, 133. — [4]) 114 f. — [5]) 66 ff. — [6]) S. 6 ff. [7]) S. 25. — [8]) S. 49. — [9]) S. 2 ff., 24 ff., 117.

[10]) Hinsichtlich eines an Einhard gerichteten Briefes des Abtes Ansegis s. oben S. 11 A. 1. — [11]) S. oben Anhang II zur 1. Abhandlung S. 47 ff.

rührt, sondern daß Einhard der im Texte desselben genannte *domnus E.* ist[1], daß ferner die Form des Namens „Vussin", den der Empfänger hier trägt, eine Korruptele ist für Vulvin[2]. Wir konnten daneben die Annahme sichern, daß Einhard in seinem späteren Leben, wahrscheinlich in den zwanziger Jahren des neunten Jahrhunderts, Mönch und daß seine Gemahlin Kanonissin geworden ist[3]; zur Zeit der Abfassung der Translatio SS. Marcellini et Petri, deren ersten Teil wir in das Jahr 828 ansetzen zu dürfen glaubten[4], war Einhard jedenfalls bereits Mönch. Von besonderem Interesse für Einhards Persönlichkeit dürfte der Nachweis sein, daß der von Mabillon gebrachte Kupferstich ein Porträt Einhards darstellt, und uns so auch durch bildliche Überlieferung ein Zeugnis von Einhards Aussehen überkommen ist[5].

Nachtrag zu S. 76 ff.

Nach Beginn des Druckes wurde ich durch eine Bemerkung Levillains in den Monuments de la soc. de l'hist. de Paris XXXVI (1909) 222 auf die Nachzeichnung unserer Inschrift aufmerksam, welche der Utrechter Arnold van Buchel gelegentlich seines Besuches von Paris und St. Denis (in den Jahren 1585/6) gemacht hatte; sie ist im XXVI. Band der genannten Zeitschrift (1899) S. 131 im Handschriftendruck veröffentlicht. Der Druck zeigt, daß die Inschrift allerdings *très difficile* à lire gewesen sein muß, und auch für den modernen Paläographen bietet die Entzifferung — fast möchte man sagen Enträtselung — durch die zahlreichen und starken Ligaturen große Schwierigkeiten. Wie ich oben annahm, war die fragliche Inschrift tatsächlich in Majuskel-Buchstaben abgefaßt. — Hinsichtlich des im ersten Vers des Distichons enthaltenen, für uns besonders interessanten Namens des Spenders (und damit auch des Künstlers), den Doublet als *Airardus* lesen wollte, während ich *Ainhardus* vermutete, bemerke ich, daß sich gegen Ende des Wortes (vor der Silbe DUS) noch ein T befand, das Doublet und seine Nachfolger nicht angegeben haben und das geeignet ist, die Vermutung, es handle sich um den Namen Einhards, nämlich um ein „Ainhart-dus" (vgl. über die Schreibung des Namens mit T im Auslaut, mit D im Inlaut Kurze 5 A. 1), zu verstärken. Der über das T gestellte Buchstabe kann sowohl ein in Ligatur gesetztes n und H wie auch ein R darstellen und wird in der Tat auch sowohl die ersteren beiden Buchstaben wie das R im

---

[1]) S. 3 ff. — [2]) S. 71 f. — [3]) S. 99 ff.

[4]) S. Anhang II zur 4. Abhandlung. — [5]) S. 107 ff., 118.

Worte Ainhart-dus zum Ausdruck bringen. — Bei der Bezeichnung des Künstlers in der Unterschrift des Bildes (also außerhalb der Verse) stehen vor dem Worte *monachus* noch einige Buchstaben, welche Doublet wie Mabillon und Félibien übergangen haben (ein neues Zeichen der Abhängigkeit der letzteren von Doublet!) und welche deutlich als *est* zu lesen sind. Das unmittelbar vorhergehende Gebilde ist entschieden eine Ligatur von R und D, könnte also sowohl das Ende von (Ainha)rd wie von (Aira)rd wie auch von (Agina)rd darstellen. Über die Verschlingung der vorausgehenden Zeichen konnte ich zu keiner rechten Klarheit kommen, glaube aber, daß man sie am besten als AGIПHA(RD) entziffern wird, wobei П und H wieder in die mit einem R übereinstimmende Ligatur getreten sind. Ich vermute also, daß die Unterschrift zu lesen ist: *Aginhard est monachus.* — Arnold van Buchel bemerkt zu den Erztüren: *Les portes de l'église sont revêtues de plaques de bronze sur lesquelles sont représentées diverses figures. On dit qu'elles ont été apportées de Poitiers, ce qui est faux, car elles portent une inscription en caractères anciens dont les lettres sont bizarrement enchevêtrées et à laquelle je n'ai rien compris, si ce n'est une mention de saint Denis.*

Literatur-Verzeichnis.

Im folgenden sind die Verfasser der benutzten Literatur jeweils mit den Stellen aufgenommen, an denen ihre Werke zum erstenmal mit vollem Titel aufgeführt sind. Durch Nachschlagen kann daher dieses gekürzte Literaturverzeichnis leicht vervollständigt werden. — Große Ziffern bezeichnen die Seiten, kleine die Anmerkungen.

Abel Ch. 105[3].
Abel S. 14[1].
Allioli F. J. von 117[2].
Bacha E. 1[1].
Bädecker K. 52[2].
Bähr K. Ch. W. F. 33[2].
Basset R. 38[4].
Beissel St. 8[8]; 56[2]; 63[2]; 68[2].
Below G. 13[4].
Bezold G. von 52[1]; 110[3].
Bishop E. 62[1].
Bock C. P. 31[1]; 32[1].
Bock F. 27[4]; 33[1].
Bode W. 43[1].
Böhmer J. F. 29[2].
Bogner H. 51[1]; 55[5].
Bondois M. 3[2].
Boretius A. 84[1].
Bouquet M. 104[1].
Brandi K. 60[3].
Braun J. 27[4].
Brehier L. 60.
Bresslau H. 59[2].
Bretholz B. 94 (95)[2].
Buchberger M. 28[4].
Buchel A. van 141.
Bucher B. 17[1].
Buchkremer J. 35[7]; 38[1].
Buchner M. 11[1]; 61[2].
Cartellieri O. 113[4].
Cassel S. 38 A. 4.
Chauvet A. 52[2].
Clemen P. 2[3]; 8[8]; 18[11].
Cohausen A. von 54[6].
Creutz M. 18[11].
Dahn F. 14[1].
David L. 83[1].
Dehio G. 52[1].
Dieringer F. X. 30[2].
Digot A. 131[2].
Dohme R. 4[4].
Dopsch A. 13[3].
Doublet J. 75.
Draudt A. 10[1].
Dronke E. F. J. 15[2].
Dubruel M. 80[1].
Du Cange Ch. 13[2].
Dümmler E. 115[2].
Düsterwald F. 34[4].
Durm J. 42[1].
Ebering E. 60[1].
Emeric-David T. B. 116[2].
Erben W. 60[7].
Fahrner J. 103[1].
Fahrngruber J. 52[2].
Falke J. von 3[3].
Favre L. 13[2].
Faymonville K. 2[3]; 8[6].
Félibien M. 76[5].
Förstemann E. 69[7].
Förster E. 54[5].
Freisen J. 103[1].
Gareis K. 13[5]; 14[6].
Garetius J. 33[3].
Garucci P. R. 34[2].
Gosche A. 68 (69)[4].
Grauert H. 122.
Grimm H. 130[3].
Gualla J. 129[4].
Guilhermy F. 95[2].
Hampe K. 4[1]; [4].
Hauck A. 7[5].
Haupt A. 9[5]; 18[11]; 42[1].
Havet L. 72[1].
Heimbucher M. 84[1].
Hefele K. J. 82 (83)[1].
Hessling E. 114[4].
Heyne M. 17[3]; 19[2].
Holder-Egger O. 9[2]: 123.
Jacob B. 35[5].
Jaffé Ph. 2[3].
Janitscheck H. 58[2]; 63[1].
Ideler J. L. 4[2].
Inama-Sternegg K. Th. 13[3].
Joseph D. 52[2].
Isambert É. 52[2].
Karcher R. 14[3].
Kehr K. A. 39[5].
Kehr P. F. 69[2].
Keller F. 14[9].
Kemmerich M. 18[11]; 50; 89[1]; 110[1]; [2].
Keppler P. W. von 52[1].
Keutgen F. 13[4].
Kirsch J. P. 34[3].
Kittel R. 36[3].
Knöpfler A. 62[1].
Koschck J. 84[1].
Krammer M. 39[5].
Kraus F. X. 52[2]; 95[1]; 131[3].
Kuhn A. 52[2].
Kurth G. 103[2].
Kurze F. 1[1]; 44[5].
Lamprecht K. 89[1].
Lasteyrie R. de 95[2].
Lechner J. 29[2].
Leclercq H. 82 (83)[1].
Lecoy de la Marche A. 77[5].
Leitschuh F. Fr. 14[5].
Lenoir A. 78[3]; 114[2].
Lersch L. 30[2]; 32[1].

Levillain L. 75[2].
Levison W. 61[2].
Lichius H. 29[3].
Löwenfeld 6[6].
Luchaire A. 80[3].
Lübke W. 69[4].
Lüders W. 27[2].
Lüer H. 18[11].
Lützow C. von 10[1].
Mabillon J. 4[2]; 122.
Manitius M. 1[1]; 134[3].
Meister A. 94 (95)[2].
Menzel K. 63[1].
Merz J. 79[2].
Migne J. P. 14[5].
Mönchemeier R. 62[1].
Molinier E. 68[4].
Mowat R. 50.
Mühlbacher E. 29[2]; 45.
Müsebeck E. 84[2].
Neher St. J. 69[5].
Neuwirth J. 52[2]; 68(69)[4].
Nicolai P. J. 83[4].
Oelsner L. 31[2].
Otte H. 55[5].
Peltzer R. A. 3[8]; 42[1].
Pertz G. H. 4[2].
Pfister Ch. 131[1].
Podlech E. 29[2].
Potthast A. 132[2].
Puricelli J. P. 69[4].
Reber F. von 64[6].
Redlich O. 60[7].
Rhoen C. 36[7].
Ricci E. 42[1].
Riezler S. 48.
Rosenkranz A. 21[3].
Rossi G. B. de 33 (34)[3].
Rumohr C. F. 69[9].
Sägmüller J. B. 103[1].
Salzberger 38[4].
Schäfer G. 10[1].
Schäfer H. 103[2].
Scheffer-Boichorst P. 60[1].
Scheins M. 91[3].
Schick C 34[5].
Schlecht J. 28[4].
Schlosser J. von 1[1]; 6[1]; 14[3].
Schmid W. M. 68 (69)[4].
Schmidt W. 128[4].
Schmitz-Kallenberg L. 60[7].
Schneider F. 2[3]; 10[1].
Schrörs H. 62[1]; 84[3].
Schulz B. 42[1].
Sdralek M. 62[1].
Sepp B. 52[1].
Sepp J. N. 52[1]; [2].
Sickel Th. 60[6].
Simson B. 14[1]; 37[5].
Sirmond J. 82[1].
Springer A. 18[11].
Stephani G. 7[8].
Stosick K. 84[1].
Suallenberg Th. A. 54[2].
Strzygowski J. 42[1]; 61[3]; 88[1].
Stutz U. 103[2].
Swarzenski G. 47.
Tangl M. 63[3]; 67[4].
Tardif J. 122.
Tavenor-Perry 42[1].
Teulet A. 2[3].
Traube L. 69[6].
Ughelli F. 69[4].
Unger F. W. 54[3].
Viollet-le-Duc E. E. 114[6].
Vogüé M. de 52[2].
Waitz G. 9[2]; 132[2].
Wartmann H. 69[7].
Wattenbach W. 1[1].
Weber, L. 131[3].
Weerth E. aus'm 2[3].
Welte B. 34[4].
Werminghoff A. 84[1].
Werner K. 31[4].
Wetzer H. J. 34[4].
Woermann K. 42[1].
Wolff O. 34[4].
Wolfram G. 3[3]; 89[1]; 131[4].
Wünsche A. 38[4].
Zahn A. von 128[4].
Zimmermann M. G. 68[4].
Zwiedineck-Südenhorst 46.

Personen-, Orts- und Sachverzeichnis.

Fettgedruckte Seitenziffern besagen, daß a. a. O. der fragliche Gegenstand vorzugsweise behandelt wird.

Aachen 13 f. 20. 29. 45. 48. **58—74.** 97 f. 105 [3]. 119. 121. 126. 128. 134 [1]. 138; Münster (Pfalzkapelle, Marienkirche) zu A. 8 [6]. 9. 15. 18 f. **27—40.** 41 [3]. **49—57. 65 f.** 68. 78 [2]. 120. 136 f.; Oktogon dess. **35 f.** 49. **52 f.**; Umgang **35**; Vorhalle **35**; Bärin („Wölfin") darin 36 [3]; Atrium **34—36.** 49 f. 137; Brunnen darin 36; Xystus (Hof) **39.** 187; Metallarbeiten (Bronzegitter und -Türen) 18. 37. **40—45.** 66. 88. 90. 97. 112. 126 [2]. 135. 137. 139; „Wolfstüre" 43; Königsstuhl **38.** 137; Inschrift im Münster 36 f. 49. 53; Maße dess. **35—37. 49 f.** 136 f.; Vorbild dess. **27—40. 50—57**; Wiedererneuerung dess. 57; Geistlichkeit daselbst (Hofkapelle) 19. **27—30.** 37. 64. 97. 136; Pfalz zu A. 7. 39. 67. 98. 119. 126. 133 [3]. 137 f.; Werkstätten (Handwerke) daselbst **12—20.** 22. 25 f. 41. 46. 48 f. 58. 65. 68. 71. 97. 117. 119. 137. 140; Gußhütte **17 f.** 41. 58. 88. 97. 126; Kunstgewerbe- und Hofschule 6. 25 f. **46. 48 f. 62 f.** 65. 70 f. 73. 120. 137 f. 140; Skriptorium (Schreibwesen) 62 f. 134 [1]; Verbindungsgang 20 [2]. **39.** 137; „Lateran" 64; Reichstag zu A. (817) 84 [1].

Aaron 27—30. 40. 136.

Abd-el-Melik 51 [6]. 52.

Abbéville s. bei Evangeliare.

Abessynien 54 [4].

Achtort 49.

Adamannus 55.

„Airardus" 76—80. 87. 91—96. 112. 139. 141; vgl. Einhard.

Airrardus 80—82. 96. 139.

Aldrich v. Ferrières und Sens 60 f. 83. 85.

Alkuin 1 [1]. 40. 91. 108 f. 119.

Al Mamun 115 [4].

Almansur 56.

Altes Testament, Anschluß an dass. **28—40.** 43. 50. **49—54.** 66 f. 136 f.

Amalar v. Metz 62. 65.

Ambrosius hl. 91. 115.

Angilbert II. v. Mailand 69. 73 f. 138.

Angilbert v. St. Riquier 27. 59. 104 [1].

Aniane 84 f.

Ansegis v. Fontanelle 6 f. 11 [1]. 12 [3]. 13. 16. **20 ff.** 26. 67. 90. 120.

Antike, Anschluß an dies. 4 ff. 11 [1]. 24. **40 ff.** 116. 120. 134 f. 140.

Apokalypse 37 [1].

Aquitanien 59.

aratura fabrilis 22; vgl. ars f.

arca 32 [4].

Architektur s. Baukunst.

Arnulf v. Hermoutier 84 f.

ars fabrilis 15 [2]. 16; vgl. aratura f.

ars fusilis 15 [2]. 16.

artifices 1 [1]. 9 [4]. **13.** 15 f. 24.

Augsburg, Domtüre 79 [2]; 90. 117.

Bagdad 56.

Baugulf v. Fulda 67.

Baukunst, -künstler, -werke 6 f. 8 ff. 16. 20—25. 39 f. 46 ff. 140.

Benedict v. Aniane 84 f.

Bergbau 17. 67.

Bernhari v. Worms 103 [2]. 105 [3].

Bertha, Tochter Karls d. Gr. 104 [1].

Besançon 112 [2].

Beseleel, Künstler d. Stiftsbütte und Pseudonym Einhards **1 f. 8 f.** 15. 24. 27. 30 f. 33. **40 f.** 68. 97. 116. 120. 133. 136. 139.

Bibel s. Altes Testament.
Bildhauerei, Plastik 14[5]. 9. 15 f. 58. 112. **116** f. 124. 140; vgl. Kunstgewerbe; Metallarbeiten; Schnitzer; Treibarbeiten.
Blandigny 99.
Bronzearbeiten s. Metallarbeiten.
Bronzeguss s. Erzguss.
Bronzestatuette Karls d. Gr. s. bei Karl.
Brun v. Fulda 25.
Bundeslade 8[1]. 32 ff.
Byzanz 39; Magnaura 39; Sophienkirche 39.
Cambrai 21[3].
Capitulare de discipl. pal. 14.
Capitulare de villis 13 f. 17. 88. 119.
Capitulare monasticum 84[1].
carpentarii 14.
Cassiodor 33 f.
Ceolfried, Bibel des 34.
Chrotrud 95[2].
Cöln s. Hildebald.
Corvey 39.
Dagobert I 75[2]. 76[2].
David (Pseudonym Pippins u. Karls d. Gr.) 6; 27. 31. 44. 136.
Dionysius hl. 76 f. 79. 81. 87. 91. 107. 115. 122. 142.
Drechsler 14 f. 19. 120.
Drogo 131 f. 138; Sakramentar dess. 131.
Dungal 92.
Ebo v. Reims 83. 85.
Edelmetall s. Goldschmiede.
Eigil v. Fulda 5.
Einhard 1 ff; Briefe, Briefsammlung dess. **3 ff.** 10[3]. **45—49. 70—73.** 102. 103 f.[2]. 104[1] 140.
Eisenbergwerke 17.
Eisengiesser s. Erzguss.
Eisenschmiede, -industrie **14—19.** 58. 88. 97. 119; vgl. Metallarbeiter.
Eisenschmelzöfen 17. 18; vgl. Gussöfen.
Eleutherius hl. 122.
Elfenbeinarbeiten, -schnitzer 3 ff., **19** f. 23[2]. 47. 58. 120. 140.
Elisachar (Elisagar) **59—65.** 134[1]. 137 f.
Elle, Länge ders. 36[1]. **49** f.
Ephod 27. 29. 37.
Erkambald 109.
Ermoldus Nigellus 59. 64.
Ermenrich 75[1].
Erzarbeiten s. Metallarbeiten.
Erzguss, Bronzeguss 2[3]. **41 ff.** 14[5]. 16—19. 36[3]. 68. 76. **87 ff.** 97. 112. **116 ff.** 120. 137. 139; vgl. Metallarbeiten.
Erzkaplan **27—30.** 37. **40.** 64. 136.
Erztüren s. bei Aachen; Augsburg; Hildesheim; Ingelheim; Mainz; Saint-Denis.
Eustachius hl. 113[6]
Evangeliar v. Abbéville **58 f. 63.** 65. 137; v. Gandersheim 47; v. Soissons 58. **63—65.** 137.
Exodus 2. 31. 33. 35. 37.
fabrica 15[2]. [3]. 21[2]. [3].
Fardulf v. St. Denis 86[1].
Felsendom (-kuppel, -moschee) **50—57.** 136.
Ferrières s. Aldrich; Lupus.
Fontanelle (St. Wandrille) 7. 21 f. 23[2]; vgl. Ansegis.
Fulda 15. 22. 25. 32 f. 45 f. 67. 119. Kunstgewerbekammer zu F. 15. 88; vgl. Baugulf; Brun; Eigil; Hadamar; Hraban; Ratgar.
Fulgentius 60; 63[5].
Fulrad v. St. Denis 77[1]. 78[1]. 81. 87. 118[3].
Fuss, Länge dess. **49** f. 136.
Fusso 71[1].
Gandersheimer Evangeliar 47.
Geboin, Pfalzgraf 47. 140.
Gent, St. Bavo 71. 99.
Germer-de-Flay 21. 23. 23 f.[2].
Germigny-des-Prés 33[1].
Gerward 16[3]. 25. 47 ff. 70[5]. 105. 123 f. 140.
Gesta abb. Fontanellensium 6 ff. **11** f. 16. 20. 22. 26.
Glocken 19. 21[3].
Goldschmiede, Gold-, Silber-, Edelmetallarbeiten 2. 12[4]. 13[1]. 14—16. **19.** 21—23. 32 f. 58. 68. 88. 90. 117. 120; vgl. Paliotto.

Gorze 95[1].
Gozbert v. St. Gallen 14.
Griechen i. Abendlande 61.
Gussöfen 17 f; vgl. bei Aachen, Gusshütte.
Gusswerke s. Metallarbeiten; Erzguss.
Hadamar v. Fulda 15.
Handwerke(r) s. bei Aachen.
Harun al Raschid 56.
Helisachar s. Elisachar.
Hermoutier 84 f.
Hildesheim, Domtüren 117.
Hildebald v. Cöln 27 ff. 37.
Hildmar 74[7].
Hilduin v. St. Denis u. St. Médard 28 f. 59. 64 f. 83 ff. **92** f. **97** f. 107. 122. 133[3]. 137. 139.
Hinkmar v. Reims 84 f.
Hofbibliothekar 6. 16[3]. 25. 48 f.
Hofschule s. bei Aachen.
Holzarbeiten 2. 8[1]. 14[5]. 19. 41[3]; vgl. Drechsler; Mosaikkunst; Schnitzer; Schreiner; Stellmacher.
Hrabanus Maurus 9[4]. 15. 24. 32 f. 42. 45. 91. 92[1]. 94[1]. 99. 115.
Hugo, Schwager Lothars I 73.
Jerusalem 37[1]. 39 f. 51. 55—57. 136 f; Tempel (Salomos) zu J. 27. 30. **33—37**. **39** f. 50 f. **54** f. 57. 136. Felsen-, Omarmoschee, Kubbet-es-Sachra **50—57**. 136. Grabeskirche 55[5].
Imma 99 f. **102—105**. 120.
Ingelheim, Pfalz 9. 31; Erztüren 88. 90; Remigiuskirche 31.
Joseph hl. 54.
Irmingard, Gem. Lothars I 73.
Isaak 56.
Isanbert 67. 75[1]. 92.
Isenrik v. St. Gallen 75[1].
Israelitisches Heiligtum s. Stiftshütte; Jerusalem, Tempel.
Italien 43—45. 74. 130[3].
Juden s. Semiten.
Justinian 52[1]. 54[2].
Juvencus 92.
Kanoniker(tracht) 77[1]. 78[1]. 79 ff. 139.
Kanonissinnen 103 f. 141.
Kanzlei, Kanzler 59 ff. 138.
Karl d. Gr. 1[1]. 6. 8[8]. 9. 13—20. 24. 27 f. 31. 37[8]. 40—45. 50. 53—61. 63. 66. 78[1]. 87. 92[5]. 104[1]. 110 f. 116—119. 128. 130. 136; Reiterstatuette K. d. Gr. 88 f. 112 f. **124—135**. 138 f; Stuhl (Thron) K. d. G. **38** 137.
Karl d. Kahle 66. 89[1]. 122.
Kleinplastik s. Kunstgewerbe.
Königsstuhl s. bei Aachen.
Konstantinopel s. Byzanz.
Künstlerbildnis (Selbstporträt) 75 ff. **114** f. 127 f. 135. 139.
Künstlerschaft, gesellschaftl. Stellung ders. 49.
Kunstgewerbe, -handwerk, Kleinkunst, -plastik 2 f. 6 ff. **12—26**. 40. 47. 65 ff. 75[1]. 88. 97. 116 f. 124. 137 ff; vgl. Elfenbeinarbeiten; Goldschmiede; Holzarbeiten; Malerei; Metallarbeiten; Miniaturmalerei; Mosaikkunst; Schmelzkunst; Steinmetzen.
Kunstgewerbekammer und -schule s. bei Aachen; Fulda.
Kunsthandwerk s. Kunstgewerbe.
Kunstwerkstätten s. bei Aachen.
„Lateran" in Aachen 64.
Leo III 44.
Leodegar 74[7].
Libri Carolini 14[5]. 41. 88.
Lorsch 99. 100[1].
Lothar I 73 f. 116. 122.
Ludwig d. Fr. 27 f. 59 ff. 68. 73. 81 ff. 89[1] 94[1] 97—99. 116. 118. 121 ff. 125 f. 131 f. 137.
Lupus v. Ferrières 101[4]. 102. 103. (104)[2]. 104[1].
Luxeuil 21 f. 90.
Luxus i. d. Karolingerzeit 19.
Maastricht 99.
Madalulf, Maler 21[3]. 22.
Mailand 73; vgl. Angilbert II; St. Ambrogio; Paliotto.
Main 11[1].
Mainz 9; Bronzetüren 44[1]. 66; vgl. Willigis.

Maler(ei) 7. 14[5]. **20.** 21[3], 22. 23[1]. 25 f. 48 f. 58; vgl. Miniaturmalerei.
Maria hl. 54.
Martyrien 51.
Marzellin hl. 48. 98. 101. 110. 116. 121.
Metall-, Bronze, Erzarbeiten, -gewerbe, -plastik 2 f. 6 f. 8[1]. **14—19.** 36[3]. 37. **40—45.** 58[1]. **65—69.** 73. **75 ff. 86 ff.** 93. 97. 112. **116 ff.** 120. 124. 138 f. vgl. bei Aachen, Bärin; Metallarbeiten; Eisenschmiede; Erzguss; Erztüren; Goldschmiede; Schmelzkunst; Schmiede-(kunst); Treibarbeiten.
Metz, Dom(schatz) 88. 125. 130 f. 138; St. Arnulf bei M. 132; vgl. Amalar; Drogo; Odo.
Michelstadt i. O. 10. 11[1].
Miniaturmalerei 20. **62 f. 134**[1]. 137 f.
Miracula S. Dionysii 78[1]. 80—82. 91. **121 ff.** 139.
Modelle 6[1]. 16. 24. 47. 97. 120. 140.
Mömling 11[1].
Mosaikkunst **20.** 41[3]. 58.
Moses 27. 31.
Moskau 54[3].
Narbonne 62.
Nardu(lu)s 108 f. 119 f; vgl. Einhard.
Nedibrius v. Narbonne 62.
Nikolaus I 84.
Nymwegen 9; Reichstag v. N. (830) 86[2].
Oberitalien, Einfluß 43 ff. 130[3].
Obermühlheim s. Seligenstadt.
Odo v. Metz 8[3]. 9[5].
Omar 51[5].
Omarmoschee s. Jerusalem, Felsenmoschee.
opera regalia s. opus.
operosae res 6. 24.
opus, opera (regalia, palatina) 1[1]. 7. 9[4]. **11—26.** 41. 68. 126. 137.
Orient, Einfluß 51. **55—57. 60—62.** 156 ff.
Orleans s. Theodulf.
Osulf 109.
Otto I 39[5].
Paliotto **68—74.** 91. 94[3]. 115. 120. 138. 140.
Pallium 27[4]. 37.
Paralipomenon 38.
Paris 99. 141; Synode v. P. (829) 82 f. 85; Museum Carnavalet 88. 112[2]. 124 ff. 138.
Paulus hl. 123.
Pavia 45. 129 f. 138; Johanneskirche 45.
Petrus hl., Apostelfürst 121 ff.
Petrus hl., der Exorzist 48. 98. 101. 110. 116. 121.
Petrus v. Pisa 46. 119.
Pippin d. J. 31. 56. 78[1].
Pisa, Petrus v. 46. 119.
Plastik s. Bildhauerei; Kunstgewerbe; Metallarbeiten.
Poitiers 142.
Porträts, Porträtplastik **75 ff. 109 ff.** 116. 118. 124. **126 ff. 133** f. 140.
Procopius 54[2].
propitiatorium 32.
Pseudo-Turpin 31[3].
Raffael 54.
Ratgar v. Fulda 25.
Ravenna 42 f. 128 f.
Regisol **129** f. 138.
Reims s. Ebo; Hinkmar.
Reiterstatuette, karolingische s. bei Karl d. Gr.
Reliquiare 3. 6. 20. 24. 75[1]. 97.
Rheinische Eisenindustrie 17. 97.
Römerzeit, Anschluß an dies. 11[1]. 17[4]. 18 f.[2]. 128[3]. 135.
Rom 44. 45[3]. 57.
Rustikus hl. 122.
Saint-Cloud (b. Paris) 99.
Saint-Denis 141; Kloster 77 ff. **82 ff.** 92[6]. 118. **121 ff**; vgl. Fardulf; Fulrad; Hilduin; Suger; Waldo; Basilika v. St. D. 75 f. 81. 92 f. 113 f. **121** f. Erztüren ders. **75—82. 86—99. 106 ff. 111 ff.** 124. 127 f. 135. 139. 142; „Panteria“ 113 f.[6]; sog. Formularsammlung v. St. D. 11[1]; vgl. Miracula S. Dionysii.
Saint-Germain-des-Prés 95[2].

Saint-Médard s. bei Soissons.
Saint-Riquier 58. 104[1]. 137; vgl. Angilbert; Elisachar.
Saint-Wandrille s. Fontanelle.
Salomo 38. 40; Thron dess. 38 f. 137; Tempel S. s. bei Jerusalem.
Sankt-Arnulf (bei Metz) 132.
Sankt-Bavo (Gent) 71. 99.
Sankt-Clodovald (b. Paris) 99.
Sankt-Gallen 14. 75[1]; Mönch v. St. G. 15 ff. 19. 39. **117** f; vgl. Gozbert; Isenrik.
Sankt-Peterskirche (St. Denis) 81[3].
Sankt-Peter u. -Paul in Blandigny 99.
Sankt-Servatius (bei Maastricht) 99.
Sant-Ambrogio (Mailand) 73 f; vgl. Paliotto.
Schmelzkunst 15[2]. 16.
Schmiede(kunst) 14 ff; vgl. Eisenschmiede; Goldschmiede.
Schnitzer(ei) 14[9]. 15 f.
Schola palatina 62 f; vgl. bei Aachen, Hofschule.
Schotten 119.
Schreiner 19.
Sebastian hl. 64.
Seine 11[1].
Selbstbildnisse s. Künstlerbildnisse.
Seligenstadt 10. 11[1]. 48. 100 f. 103 f. 106. 108. 116. 121. 124.
Semiten i. Abendland 59 ff.
Sens s. Aldrich.
Silberschmiede s. Goldschmiede.
Sion 56.
sixtus (xystus) 39.
Soissons 122; Saint-Médard zu Soissons 58 f. 60 f. 64 f. 98. 137; vgl. Hilduin.
Steinbach (b. Michelstadt i. O.) 10. 11[1].
Steinmetzen 14[5].
Stellmacher 14. 120.
Stephan II 123.
Stiftshütte 2. 27. **30—37**. 40. 50. 136. 139.
Stuhl Karls d. Gr. **38**. 137.
Sueton 134.
Suger v. St. Denis 75. 77[3]. 113.
Syrer i. Abendland **60** ff. 64 f. 137 f.
Templer 54.
Templum Domini 54.
Testament, Altes s. Altes T.
Theodorich, Grabmal dess. 42; Reiterstandbild 128 ff.
Theodulf v. Orleans 6. 24. 33[1]. 109. 111. 119.
Thron Karls d. Gr. **38**. 137.
Toreutik s. Treibarbeiten.
tornatores 14.
Tragaltar 32.
Translatio SS. Petri et Marcellini 3. 6. 10[3]. 16[3]. 48. 101. 105. 110 f. **123**. 132. 134. 141.
Treib-, Ziselierarbeiten, Toreutik 12. 14[9]. 15 f. 22. 23[2]. 58. 88.
Tutilo 75[1].
Vita Karoli 1. 9. 18[11]. 41. 48. 66. 109. 111. 126 f. **133** f.
Vitruv 5 f. 11. 46 f. 49. 120.
Vulvin s. Wolfin.
„Vussin“ 4. 24. 45—47. 70—72. 141; s. auch Wolfin.
Wala 95[1].
Walahfried Strabo 1[1]. 9[4]. 15 f. 24. 26. 28 f. 41. 98. 109. 133.
Waldo v. St. Denis 86[1].
Wandalgar v. Besançon 112[3].
Wandregisil hl. 12[2].
Werkstätten 15; vgl. bei Aachen.
Widukind v. Corvey 39.
Willigis v. Mainz 66.
„Wölfin“ in Aachen 36[3].
Wolfin (Wulfin, Vulvin) **69—75**. 94[2]. 113[2]. 115. 120. 138. 140 f; s. auch „Vussin“.
Wolfstüre 43.
Worms s. Bernhari.
Wulfin s. Wolfin.
Xanten 17. 88.
xystus 39.
Zacharias 56.
Zahlen, symbol. Bedeutung ders. **36** f.
Ziselierarbeiten s. Treibarbeiten.

Herm. Kaatzer's Buchdruckerei, Aachen, Cornelisstr. 12.

84-B2106

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00771 4856